

DIE BEIDEN JUSTITIA-STATUEN DES SÜDWALSER BAUMEISTERS UND BILDHAUERS DANIEL HEINTZ I.

von Patricia Bielander

1996 jährt sich zum vierhundertsten Mal der Tod des Daniel Heintz, eines Hauptvertreters der Prismeller Bauleute aus den piemontesischen Walsergemeinden Alagna und Riva-Valdobbia. Vom 15. bis ins 18. Jahrhundert waren diese Meister, zu denen so bedeutende Gestalten wie Ulrich Ruffiner, Anton Isenmann und die Gebrüder Bodmer zählen, in grosser Zahl im Gebiet der damaligen Eidgenossenschaft und im Wallis tätig, vor allem als technisch begabte Experten spät- und nachgotischer Baukunst, aber auch als innovative Renaissance- und Barockarchitekten und -bildhauer. Der vorliegende Beitrag ist eine Zusammenfassung einer Lizentiatsarbeit, die von Prof. Peter Kurmann betreut und 1993 von der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Ue. angenommen wurde¹.

Die beiden Justitia-Statuen des Daniel Heintz I. am Hauptportal-Trumeau des Berner Münsters (Abb. 1) und im Vorzimmer des Regierungsratssaals im Basler Rathaus (Abb. 2) gehören zu den bedeutendsten schweizerischen Skulpturen des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts. Es ist deshalb erstaunlich, dass ihnen bisher keine eingehende Betrachtung gewidmet wurde. Offensichtlich ist die schweizerische Bildhauerei des 16. Jahrhunderts nicht nur weitgehend ein 'Stiefkind' ihrer eigenen Zeit², sondern auch der kunstgeschichtlichen Forschung. Den beiden Justitia-Skulpturen, sowie dem Gesamtwerk des Südwalser Meisters Daniel Heintz, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den interessantesten Architekten und Bildhauern der damaligen Eidgenossenschaft zählte, gebührt deshalb innerhalb der schweizerischen Kunstgeschichte eine Stellung, die nicht nur Spezialisten bekannt sein sollte.

Trotz seines zu Lebzeiten hochangesehenen Ranges als Steinmetzmeister ist Daniel Heintz heute weitgehend unbekannt, was sicher auch der Tatsache zuzuschreiben ist, dass die nordischen Baumeister im 16. Jahrhundert mehr als Handwerker denn als Künstlerpersönlichkeiten betrachtet wurden und deshalb beim akademisch gebildeten Bürgertum

1 Eine vollständige Textversion liegt in der Kantons- und Universitäts-Bibliothek Freiburg vor.

2 Vgl. Jaccard P.A., Skulptur, Ars Helvetica, Bd. VII, Disentis 1992, S. 92.

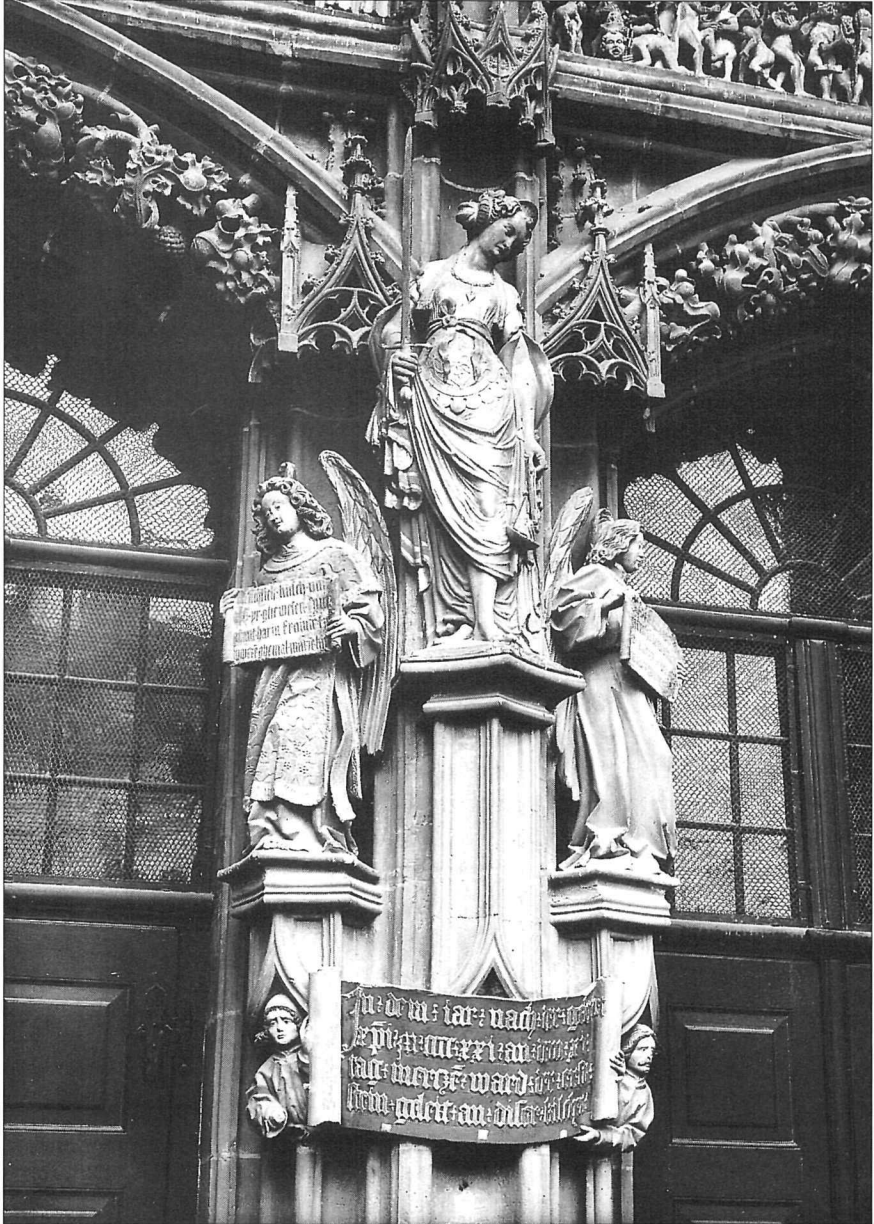
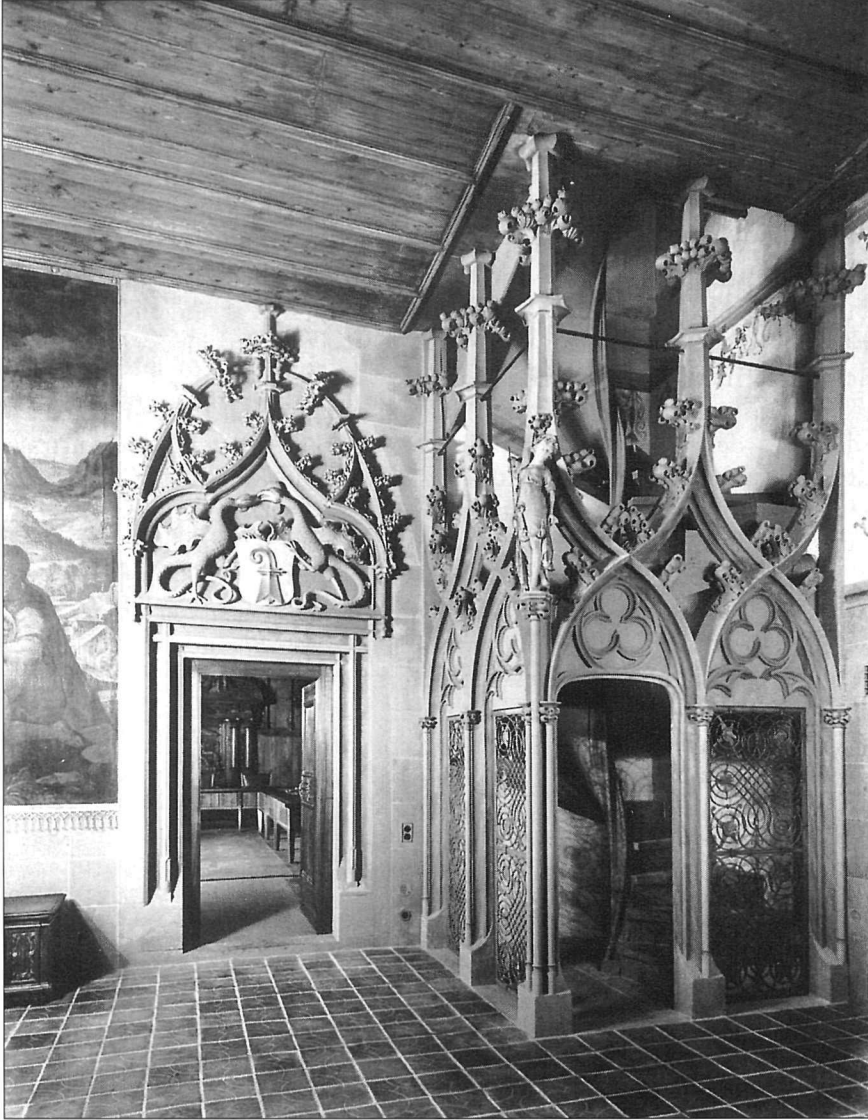


Abb. 1: Berner Münster, Justitia-Statue des Daniel Heintz
am Hauptportal-Trumeau, 1575. 1991 wurde die Originalfigur durch eine Kopie ersetzt.
(Reproduktion mit Bewilligung der Denkmalpflege der Stadt Bern)



*Abb. 2: Basler Rathaus, Justitia-Statue des Daniel Heintz
am Treppengehäuse im heutigen Vorzimmer des Regierungsratssaals, 1581
(Reproduktion mit Bewilligung der Denkmalpflege des Kantons Basel)*

leicht in Vergessenheit gerieten³. Dass Heintz nicht nur ein «genialer Alleskönner»⁴ auf den Gebieten der Skulptur, des Wölbens und des Massivbaus war, sondern auch eine intelligente, gebildete und aufgeschlossene Künstlerpersönlichkeit, beweisen seine zahlreich erhaltenen Schriftstücke. «Er besass gewiss einen sehr beweglichen Geist, eine rasche Auffassungsgabe, eine für seinen Stand ungewöhnliche und vielleicht auf Reisen gewonnene gute Bildung. Seine geschickte und gewandte Verhandlungstechnik hat er mehrmals unter Beweis gestellt. Als begabter, einfallreicher und auch technisch versierter Baumeister ist er bisweilen mit Formen und Stilen souverän ‘umgesprungen’, als Bildhauer war er anpassungsfähig und zugleich gewagt, als Verfasser frischer und intelligenter Briefe sagte er, was er dachte»⁵.

Für Basel und Bern, die von den 1580er Jahren an Konkurrenten um die Gunst des Meisters wurden, führte Daniel Heintz wichtige Aufträge aus, darunter die beiden Justitia Statuen. Auch im Kreis der Basler Humanisten waren seine Arbeiten sehr geschätzt. Mit dem Rechtsgelehrten Basilius Amerbach, dessen Kunstkabinett zu den bedeutendsten bürgerlichen Privatsammlungen seiner Zeit gehört⁶, pflegte Heintz mehrere Briefwechsel⁷ und führte Aufträge für ihn aus. Von einigen Werken der Amerbachschen Sammlung scheint das bildhauerische Schaffen des Meisters direkt beeinflusst zu sein.

Wahrscheinlich hat Heintz auch den Basler Stadtarzt und Sammler Felix Platter persönlich gekannt, welcher ihn in seinem Inventar ‘suppellex medica’ erwähnt⁸, und dessen Vorfahren, wie diejenigen von Heintz, aus dem Oberwallis stammen.

3 Vgl. Hauss B., Der Renaissancebau des ‘Spiesshofes’ in Basel, Basel 1992, S. 61.

4 Hauss (wie Anm. 3), S. 61.

5 Landolt E., Künstler und Auftraggeber im späten 16. Jahrhundert in Basel, in: Unsere Kunstdenkmäler 29, 1978, S. 315.

6 Vgl. Versch. Aut., Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett in Basel, 4 Bde., Basel 1991.

7 Vgl. Landolt E., Daniel Heintz I., Balthasar Irmi und der Spiesshof in Basel, in: Zeitschrift für schweizerische Kunst und Archäologie 35, 1978, S. 32–42.

8 «Lapis bituminosus graniter odoratus. Ex ditione Bernensi à m. Daniel. Darin petroleum. Er sagt, man find vil öl daselbst.» Universitäts-Bibliothek Basel, Ms. J I 5, fol. 4v.

Stilpluralismus um 1600 – Historismus – Nachgotik

Als Architekt hat Daniel Heintz die Formensprache sowohl der deutschen Gotik als auch der italienischen und der niederländischen Renaissance beherrscht. Als Bildhauer war er mit den Form- und Stilelementen der deutschen Gotik, der lombardischen und der süddeutschen Renaissance sowie des internationalen Manierismus gleichermassen vertraut.

Diese Kenntnis und Handhabung mehrerer Stile war bei guten Architekten und Bildhauern keine Ausnahme: «Es ist wiederholt festzustellen, dass besonders im 16. und 17. Jahrhundert die stilistische ‘Mehrgleisigkeit’ oder ‘Mehrsprachigkeit’ wie auch die historische Bildung zur Ausbildung eines Baumeisters gehören. [...] Um 1600 ist ein gewisser ‘Stilpluralismus’ ein weitverbreitetes Phänomen. Die einzelnen Stile können nebeneinander jeweils für ganz bestimmte Aufgaben aus modalen Gründen⁹ zeitgemäss und angemessen sein. Der gotische Stil dient hierbei vor allem als ‘kirchischer’ Stil»¹⁰. Im Konzil von Trient (1545–1563) wurden keine verbindlichen Stilvorschriften für Sakralbauten festgelegt; die ‘Liberalität’ bei der Gestaltung der Kirchen scheint mithin ein nachkonziliäres Ziel gewesen zu sein¹¹.

Heintz hat gotische Formen weniger in ‘kirchischem’ oder modalem Zusammenhang als vielmehr aus Konformitätsgründen angewandt. Dafür spricht die Tatsache, dass er für das Treppengehäuse im Regierungsratssaal-Vorzimmer des Basler Rathauses und das Gewölbe im obersten Stockwerk des Basler Spiesshofes spätgotische, für den Chorlettner im Berner und den Abendmahlstisch im Basler Münster hingegen Renaissance-Formen verwendet hat. Die Justitia-Figur am Trumeau des Berner Münsters, die Gewölbe und sehr wahrscheinlich auch die Pläne für den Münster-Turmausbau, sowie die Rathaus-Wendeltreppe in Basel wurden mit ihren gotisierenden Elementen der jeweils vorhandenen gotischen Bau- und Skulptursubstanz angepasst.

Mehr als ein Jahrhundert nach Heintz hat der ebenfalls mit mehreren Baustilen vertraute, aus Konformitätsgründen gotische Formen verwendende und in diesem Sinne denkmalpflegerische Danziger Maurermeister Bartel Ranisch eine Anleitungsschrift verfasst, die dem Aussterben

9 Zum Modusbegriff in der Kunstgeschichte, vgl. *Meyer Shapiro*, Besprechung: Morey, *Early Christian Art*, in: *The Review of Religion* VIII, 1944, S. 165–168; *Bialostocki J.*, *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*, in: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966.

10 *Sutthoff L.*, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität eines Stiles ausserhalb seiner Epoche*, Münster 1990, S. 225.

11 Vgl. *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 267.

der gotischen Bautradition, vor allem der Gewölbekonstruktion, entgegenwirken wollte¹². Als mehrere Stile verwendender ‘barocker Denkmalfleger’¹³, der als Fachmann gotischer Handwerkstradition nicht nur deren Formsprache beherrschte, sondern auch über das erforderliche technische ‘Know-How’ verfügte, ist Ranisch durchaus mit Heintz, einem ‘Spätrenaissance-Denkmalfleger’, zu vergleichen. Freilich widerspiegelt sich in den Werken der beiden Meister eher ein sensibles denkmalflegerisches Bewusstsein als programmatische Denkmalpflege im modernen Sinn, wie sie im deutschen Raum erst seit dem späten 18. Jahrhundert existiert¹⁴.

Im Umgang mit alter Bausubstanz, bei Vollendungen, Ergänzungen und Wiederherstellungen wurden bereits im Mittelalter Symmetrie, Korrespondenz (Zueinanderpassen der Bauteile) und Konformität (stilistische Harmonie) als Baugrundsätze befolgt¹⁵, die Leon Battista Alberti (1404–1472) in ‘De Re Aedificatoria’ als wesentliche Qualitätsmerkmale der Architektur überhaupt formuliert hat¹⁶. In der Spätrenaissance und im Barock behielten diese Kategorien zwar ihre Gültigkeit¹⁷, doch scheinen sie «mehr ein optischer Eindruck als eine messbare Gleichheit von bestimmten Teilen zu sein. Wenn im 16., 17. oder 18. Jahrhundert ‘Symmetrie’ oder ‘Konformität’ ausdrücklich verlangt werden, sind nicht unbedingt immer strenge Kopien gotischer Vorbilder erfolgt, sondern oft ziemlich freie Nachahmungen»¹⁸, wobei der Konformitätsgrundsatz längst nicht in allen Fällen, in denen er befolgt worden ist, genannt wird¹⁹.

12 *Ranisch B.*, Grund-Risse und Auff-Züge aller Kirchen-Gebeüde in der Stadt Danzig, gezeichnet und aufgegeben von Bartel Ranisch, Maurer Meister daselbst, 1695, Danzig 1695, vgl. *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 219–230.

13 *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 220.

14 Vgl. *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 98f.

15 Vgl. *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 100.

16 *Alberti L.B.*, *De Re Aedificatoria*, 1485 erstmals gedruckt.

Vgl. dazu Vollendung des Mailänder Doms und der Fassade von S. Petronio in Bologna und in diesem Zusammenhang den von den italienischen Renaissance-Meistern ausgehenden negativen Gebrauch des ‘gotico’-Begriffs in *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 10–23 und 138–152.

17 Michael Hesse hat aufgezeigt, dass in Frankreich über das Mittelalter hinaus im 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert die Vollendung und der Weiterbau begonnener Kirchen kontinuierlich im bestehenden gotischen Stil erfolgt sind. Vgl. *Hesse M.*, *Von der Nachgotik zur Neugotik. Die Auseinandersetzung mit der Gotik in der französischen Sakralarchitektur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1984.

18 *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 101.

19 Vgl. *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 138.

Auch auf das Werk des Daniel Heintz trifft die Verwendung frei interpretierter Gotizismen zu: die Berner Justitia und das Treppengehäuse im Basler Rathaus sind Musterbeispiele für die auf bestehende Bau- und Skulptursubstanz eingehende und zugleich künstlerisch-schöpferische Haltung des Meisters. Die Berner Justitia ist innerhalb seines Werkes zudem das beste Zeugnis einer Ergänzung im gotischen Stil nach einem modernen Konzept, das dennoch auf den ersten Blick stilistisch und typologisch 'authentisch', ja geradezu mittelalterlich wirkt. Dabei handelt es sich um ein «eigenständiges, schöpferisches, historisierendes Verfahren»²⁰, bei dem bei der Stilwahl nicht mehr nur die ästhetische Konformität oder der künstlerische Selbstzweck entscheidend ist, sondern die programmatische Beziehung auf die Geschichte und das Geschichtsbewusstsein. Diese historistische Gesinnung bedient sich des Formeneklektizismus als künstlerischer Methode²¹.

Daniel Heintz war in der damaligen Schweiz einer der wenigen Architekten und Bildhauer, der durch seine Beherrschung mehrerer Stile und seine technische Kenntnis in der Lage war, auf verschiedenste Probleme der Architektur und Skulptur einzugehen und sie souverän und eigenwillig zu lösen. Während er für freiere, neu zu konzipierende Arbeiten die Stilsprachen der Spätrenaissance und des Manierismus bevorzugte²², offenbart sich in seinen gotisierenden Vollendungen und Ergänzungen²³ ein historisches Verständnis, das weit über blosses Nachahmen und unreflektiertes Weiterführen gotischer Tradition hinausgeht.

Mit seinen gotisierenden Werken gehört Daniel Heintz zur Gruppe der nachgotischen Baumeister (und Bildhauer) seiner Zeit: «Nachgotik ist dann gegeben, wenn irgendwo an Bauwerken formale oder strukturelle Merkmale, die normalerweise als charakteristisch für die Gotik betrachtet werden, zu einer Zeit begegnen, in der sie eigentlich durch stilge-

20 *Sutthoff* (wie Anm. 10), S. 231.

21 Vgl. *Götz W.*, Historismus-Phasen. Möglichkeiten und Motivationen, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXVIII, 1985, S. 151; zum Historismusproblem siehe auch *Beenken H.*, Der Historismus in der Baukunst, in: *Historische Zeitschrift* 157, 1938/1, S. 27–38; *Evers H.G.*, *Pevsner N.*, Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Okt. 1963 in München und auf Schloss Anif, München 1965; *Götz W.*, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 24, 1970, S. 196–212.

22 Vgl. Chorlettner, Berner Münster; Geltenzunftfassade, Basel; Abendmahlstisch, Basler Münster; Justitia-Statue, Basler Rathaus; Spiesshof-Fassade, Basel.

23 Vgl. Mittelschiff-, Turmhallen-, nördliches Westvorhallen- und Turm oktogongewölbe des Berner Münsters; Justitia-Statue am Berner Münster; Treppengehäuse im Basler Rathaus.

schichtlich fortschrittlichere ersetzt sein müssten, d. h. nach der allgemein geläufigen Auffassung über die oberste Grenze der Spätgotik nach 1530–1550 die jedoch anderseits vor jener Entwicklung liegen, die zusammenhängend seit dem 18. Jahrhundert zur Neugotik führt.»²⁴ Bis zur allgemeinen Aufwertung des Historismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dem damit verbundenen wachsenden Respekt vor der Nachgotik, wurde diese von der Forschung durchgehend als anachronistischer ‘Störfaktor’ im von der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts suggerierten monistischen Stilepochenschema empfunden und kollidierte mit dem kunstgeschichtlichen Dreiperiodenschema und seinem epochalen Einschnitt zwischen Mittelalter und Neuzeit²⁵. Seit den Sechziger-Jahren wird die Tendenz immer stärker, die Nachgotik von wertenden Vorurteilen befreit zu untersuchen²⁶.

Die schweizerische Skulptur des 16. Jahrhunderts

Die (deutsch)schweizerische Skulptur von der Reformation bis um 1600 ist, mit Ausnahme der Brunnen, nur sehr ungleich überliefert²⁷.

Die Teilung der Eidgenossenschaft in katholische und protestantische Gebiete in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte entscheidende Auswirkungen auf die Bildhauereiaufträge und -produktion und führte zu einem gesamtschweizerischen Verlust bildnerischer Kunstfertigkeit²⁸. Während in reformierten Gegenden der Bildersturm wütete, von dem vor allem Marien- und Heiligenstatuen betroffen waren, und die Kirche in Wirtschafts- und Kulturzentren wie Basel, Bern und Zürich als offizielle Auftraggeberin an Bedeutung verlor, wurden die katholischen Gebiete durch Skulpturen aus reformierten Gegenden bereichert und von einwandernden Künstlern aufgesucht. Diese mussten jedoch oft aus Mangel an Aufträgen und aufgrund der verlangsamten Produktion der Bildhauerwerkstätten im Ausland Arbeit suchen. Während der Ge-

24 Hipp H., Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen, Österreich und der Schweiz, Tübingen 1979, S. 4.

25 Vgl. Hipp (wie Anm. 24), S. 117f.

26 Für die detaillierte Ausführung der Nachgotik-Rezeptionsgeschichte sei auf den Originaltext verwiesen.

27 Aus Rechnungsbüchern wird ersichtlich, dass auch in jener Zeit zahlreiche Altäre geschaffen worden sind, von denen jedoch meist jede Spur fehlt; vgl. Reinle A., Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. III, Frauenfeld 1956, S. 123.

28 Vgl. Felder P., Barockplastik der Schweiz, Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. 6, Basel-Stuttgart 1988, S. 9.

genreformation, die den Gebrauch von Bildern vermehrt unterstützte, dominierten am Ende des 16. Jahrhunderts ausländische Künstler²⁹.

Ein weiterer Grund für die Abnahme des bildhauerischen Schaffens ist in der Tatsache zu sehen, dass die spätgotische Bildhauerkunst im frühen 16. Jahrhundert im Gebiet der heutigen Schweiz einen letzten Höhepunkt erreicht hatte, der sich bald in Wiederholungen abflachte³⁰.

Südlich der Alpen, im Tessin und den in Südtälern Graubündens, wo seit der Jahrhundertwende die künstlerischen Einflüsse aus Italien diejenigen aus Deutschland überwogen, kamen die Bildhauer lange vor der übrigen Eidgenossenschaft mit der Renaissance und dem Frühbarock in Berührung, mussten jedoch mangels genügender Arbeitsmöglichkeiten meist in die Lombardei und nach ganz Europa auswandern³¹.

Im Norden waren, abgesehen vom Berner Münster, die wichtigsten gotischen Bauten beendet, und die Renaissancearchitektur liess der Skulptur nur wenig Platz. Im zweiten und dritten Viertel des Jahrhunderts erlangten, gleichzeitig mit den Kabinettscheiben, einzig die freistehenden Brunnenfiguren eine 'nationale' Sonderstellung³²: Über hundert Renaissance-Brunnen wurden im 16. Jahrhundert errichtet³³.

Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstand eine erste Brunnengruppe unter dem Einfluss der schwäbischen Spätgotik in Schaffhausen (vier Brunnen zwischen 1515 und 1525, u.a. der Mohrenbrunnen von Augustin Henkel und der Kriegerbrunnen von Hans Dies), Bern (ein Brunnen mit Berner Bär und Banner, vor 1518), Luzern (um 1520) und Freiburg (der Georgsbrunnen von Hans Geiler, 1525)³⁴. Während der dreissiger Jahre wurden nur wenige Brunnen, etwa in Grandson und Payerne, sowie der Zähringerbrunnen des Hans Hiltprant in Bern (1535/36) errichtet³⁵. In den vierziger und fünfziger Jahren, der Blütezeit der schweizerischen Brunnenskulptur, entstanden zehn Brunnen in Bern, sieben in Freiburg und je fünf in Solothurn und Zug³⁶. Die Hauptwerke dieser Phase gehen auf wenige bedeutende Meister zurück, allen voran die Berner und Freiburger Zyklen des Hans Gieng, der auch

29 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 92.

30 Vgl. Felder (wie Anm. 28), S. 9.

31 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 93.

32 Vgl. Felder, (wie Anm. 28), S. 9.

33 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 98.

34 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 97.

35 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 97.

36 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 97f.

in Solothurn tätig war³⁷ (vgl. Abb. 6). Dieser schwäbische Meister führte mit seinen freistehenden Brunnenstandbildern, der Brunnen-Gesamtkonzeption und den Schmuckformen lombardische, insbesondere auf die Bauskulptur der Kathedrale von Como zurückgehende Stil- und Formelemente der Frührenaissance in die eidgenössische Bildhauerei ein³⁸, die bis zu Beginn der achtziger Jahre von Laurent Perrot von Le Landeron, wahrscheinlich einem Gieng-Schüler, verbreitet wurden (z.B. am Gerechtigkeitsbrunnen in Neuenburg, 1545/47)³⁹. Auch im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts waren die Brunnen noch sehr beliebt. Sie wurden zum grossen Teil von einheimischen Meistern errichtet: Perroud (Vater und Sohn), Michel Wumard, Peter Pagan, Anton Wyg, Benoît und Jean Maguin und viele andere schufen Brunnenfiguren von unterschiedlicher, oft grobschlächtig-derber Qualität⁴⁰. Im Aargau, in Zürich und Luzern wurde der um 1570 aus den Niederlanden zugewanderte Johannes Dub zum bevorzugten Bildhauer, dessen volkskunstmässiger Einschlag vor allem in ländlichen Gebieten beliebt war⁴¹.

In reformierten wie in katholischen Gebieten setzte sich in der Brunnenkulptur eine neue, profane Ikonographie durch: zuerst die Gerechtigkeit (sie wurde von über zehn Städten in Auftrag gegeben⁴²), dann als meistverbreitetes Thema der Krieger, sowie Allegorien der Kraft, der Wehrhaftigkeit, der Tapferkeit und der Treue⁴³.

«Erst im letzten Jahrhundertviertel beginnen sich neue Kräfte zu regen. Aus überlieferten und scheinbar erstarrten Gestaltungsformen bricht plötzlich neues Leben, wie uns die beiden Iustitiafiguren des älteren Daniel Heintz [1575 und 1581] auf packende Weise vor Augen führen. [...] Vermutlich ebenfalls von Heintz stammt die buntfarbige Holzsulptur des Berner Tell [1585/90], ein Meisterstück manieristischer Schnitzkunst»⁴⁴.

37 Vgl. *Strub M.*, *Deux Maîtres de la Sculpture Suisse du XVI^e siècle*; Hans Geiler et Hans Gieng, Fribourg 1962.

38 Vgl. *Hofer P.*, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, Bd. I, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1952, S. 243ff.

39 Vgl. *Jaccard* (wie Anm. 2), S. 98.

40 Vgl. *Jaccard* (wie Anm. 2), S. 98.

41 Vgl. *Felder* (wie Anm. 28), S. 9.

42 Von Bern, Biel, Boudry, Brugg, Lausanne, Luzern, Moudon, Neuenburg, Solothurn, Zofingen und Zürich.

43 Vgl. *Jaccard* (wie Anm. 2), S. 98ff.

44 *Felder* (wie Anm. 28), S. 9.

Dem humanistischen Kunstideal der Renaissance entsprach das 1580 entstandene Basler Standbild des legendären römischen Stadtgründers Munantius Plancus von Hans Michel, das zusammen mit dem Berner Tell (des Daniel Heintz?) wahrscheinlich das früheste Beispiel eines Schweizer Denkmals darstellt. Beide Standbilder gehen auf die Brunnenstatuen-Typologie zurück⁴⁵.

Neben den Brunnen und den erwähnten Spitzenwerken des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts waren, im Gegensatz zu den bedeutenden Investitionen in der Architektur, nur nebensächliche Bildhaueraufträge zu verzeichnen.

Innerhalb der Bauskulptur beschränkten sich Fassaden und Frontgiebel öffentlicher Gebäude wie Rat- und Kornhäuser meist auf einfache Wappen-Kartuschen⁴⁶. Ausnahmen sind die Maison des Halles in Neuenburg (1570–1575), das St. Galler Karlstor (um 1570) und das Daniel Heintz zugeschriebene Zunfthaus Zu Weinleuten in Basel (1578). Hingegen wurden die Repräsentationssäle in Herrschafts-, Zunft- und Rathäusern mit Wappen, Girlanden, Rankenornamenten und Putti reicher dekoriert⁴⁷. Als qualitätvolles Beispiel der Innenausstattung öffentlicher Gebäude ragt das gotisierende Treppengehäuse mit der zierlichen Justitia-Figur im Regierungsratssaal-Vorzimmer des Basler Rathauses von Daniel Heintz (1581) aus der mittelmässigen zeitgenössischen Produktion heraus.

Auch die Grabskulptur wurde in reformierten Gebieten aus religiösen, in katholischen aus finanziellen Gründen stark eingeschränkt⁴⁸.

Den Übergang zum 17. Jahrhundert markiert der monumentale Schnitzaltar der Brüder Peter und Jakob Spring in der Freiburger Augustinerkirche, der gleichsam «das Durchgangstor zur schweizerischen Barockplastik»⁴⁹ und den Auftakt zu einer neuen Blütezeit unserer Bildhauerkunst bildet.

45 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 102.

46 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 102.

47 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 103.

48 Vgl. Jaccard (wie Anm. 2), S. 109.

49 Felder (wie Anm. 28), S. 9f.

Die Prismeller Bauleute in der Schweiz

Prismell (it. Pietre Gemelle), seit dem 13. Jahrhundert eine Walserkolonie⁵⁰ im piemontesischen Sesiatal am Monte Rosa-Südfuss, welche die Gemeinden Alagna und Riva-Valdobbia umfasste, ist die Heimat zahlreicher deutschsprachiger Steinmetzen, Architekten und Bildhauer, die vom 15. bis zum 18. Jahrhundert vor allem in ihrer Urheimat, dem Oberwallis und im Gebiet der Deutschschweiz tätig waren⁵¹. Ägidius Tschudi vermerkte 1572 in seiner 'Gallia Comata': «Dieses thal ist zuoberst teutscher sprach, allda eine teutsche pfarrey Pressmellum, teutsch Pressmelch genannt, seynd alles steinmetzen und gute maurer, welche weit herum wandlen»⁵².

Im Gebiet der heutigen Schweiz waren diese Bauleute offenbar die einzigen, die noch die nötigen Kenntnisse im gotischen Gewölbebau besaßen⁵³ und zugleich zu den begehrtesten Ingenieuren zählten⁵⁴. Hermann Hipp sieht in den konservativen Prismeller Bauleuten «eine speziell schweizerische Variante der Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts, die in der Schweiz eine wichtige Rolle [gespielt haben] und sich tatsächlich gerade mit den grossen nachgotischen Werken in Verbindung bringen lassen»⁵⁵. Anzufügen bleibt, dass die besten Meister in ebenso bedeutendem Masse die Formsprache moderner Stilrichtungen beherrscht haben⁵⁶.

Im Wallis war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der überragende, von Kardinal Matthäus Schiner und dessen Widersacher Georg

50 Zur Walserfrage siehe Zinsli P., *Walser Volkstum*, 6. erg. Aufl., Chur 1991; Carlen L., *Walserforschung 1800–1970, Eine Bibliographie*, Visp 1973; Zanzi L., Rizzi E., *I Walser nella Storia delle Alpi*, Milano 1988; Rizzi E., *Geschichte der Walser*, Chur 1993.

51 Vgl. Riggenschbach R., Ulrich Ruffiner und die Bauten der Schinerzeit im Wallis, 2. erw. Aufl., Brig 1952; Zinsli (wie Anm. 50), S. 360–364; Reinle (wie Anm. 27), S. 51f.; Debiaggi C., *Enciclopedia degli Artisti Valsesiani*, Varallo 1968; Ruppen W., Die ennetbirgischen Baumeister, in: *Wir Walser* 8, 1970, S. 13–20; Ronco E., *Gli Artisti Prismellesi nella Svizzera dei Secoli XVI e XVII*, Lizentiatsarbeit, Università Cattolica, Milano 1994.

52 Tschudi Ä., *Gallia Comata*, Druck von 1758, S. 357. Einer bis ins 16. Jh. reichenden Tradition zufolge soll zu Beginn des 15. Jh. ein Schwyzer das Steinmetzgewerbe im oberen Sesiatal eingeführt haben. Vgl. Riggenschbach (wie Anm. 51), S. 36ff.

53 Vgl. Baer C.H., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. I, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1932, S. 441.

54 Z.B. Ulrich Ruffiner im Wallis und Daniel Heintz I. in Basel und Bern.

55 Hipp (wie Anm. 24), S. 95.

56 Vgl. Daniel Heintz I. in Basel und Bern, Daniel Heintz II. in Bern, Joseph Heintz I. in Basel, Augsburg und Prag, Anton Isenmann in Luzern, Peter, Christian und Balthasar Bodmer im Oberwallis u.a.

Supersaxo geförderte, hauptsächlich gotische Stilformen verwendende Baumeister Ulrich Ruffiner tätig, dessen aussergewöhnlich fruchtbares und vielseitiges Lebenswerk «dem Wallis ein völlig neues Aussehen gegeben hatte»⁵⁷. Zu den Hauptwerken der zahlreichen sakralen Bauwerken des Prismeller Meisters zählen die Pfarrkirche von Raron (1508–1517), einer der bedeutendsten und interessantesten Walliser Sakralbauten der Spätgotik. Als Höhepunkte folgten die Pfarrkirche von Ernen (1510–1518), der Pfarrkirchturm und das Beinhaus von Naters (beide 1514), die Vollendung der Theodulskirche in Sitten (1514–1516), der Turm der Pfarrkirche von Niedergesteln (1. Drittel des 16. Jh.) und daraufhin die St. Anna-Kapelle, das Nordportal und der Chor der Pfarrkirche von Glis (1519 und 1539/40), sowie die Pfarrkirche von Savièse (1523). Unter den Profanbauten nehmen neben den privaten Wohnhäusern die Umbauten des Schlosses von St. Maurice (1523), die von einem Brand zerstörte damalige Bischofresidenz Majoria in Sitten (1536) und das Rathaus von Leuk (1541–1543) eine Sonderstellung ein. Auch im Strassen- und Brückenbau war Ruffiner tätig⁵⁸.

Wahrscheinlich war er auch am Bau des mittleren, ältesten Traktes des Stockalper-Stammhauses in Brig⁵⁹ beteiligt, den Peter Stockalper, Urgrossvater des mächtigen Handelsmannes und Politikers Kaspar Jodok, um 1533 errichten liess⁶⁰. In einem den Stockalperpalast betreffenden Rechtsgeschäft spielte Ruffiner jedenfalls eine nicht unbedeutende Rolle. Eine Notariatsurkunde aus dem Jahre 1535, die den gemeinsamen Gebrauch eines Kamins im alten Stockalperhaus zwischen Peter Stockalper und dessen Nachbarn regelt, führt ihn als Zeugen auf⁶¹, und es ist deshalb anzunehmen, dass er den Bau des besagten Kamins auch ausgeführt hat⁶². Ein weiteres, vielleicht auf Ruffiners Autorenschaft

57 *Riggenbach* (wie Anm. 51), S. 92.

58 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 51); *Schmid A.A.*, *Kunstführer durch die Schweiz* (Wallis, bearbeitet von *Anderes B.*), Bd. 2, Bern 1976, S. 271–406; *Carlen L.*, *Kultur des Wallis 1500–1800*, Brig 1984, Die Kunst. Ulrich Ruffiner, die Prismeller und die spätgotische Architektur, S. 183–190.

59 Dabei handelt es sich um den Gebäudeteil zwischen der Wirtsstube des heutigen Restaurants Schlosskeller und dem Höfchen des alten Stockalperpalastes.

60 Vgl. *Carlen* (wie Anm. 58), S. 188.

61 «Praesentibus ibidem testibus ad praemissa interpellatis, honestis magistro Uolrico Rufiner, lapicida, et Georgio In Der Binen, fabro [...]», Stockalperarchiv Brig (StoA) 153. Diese Information wurde uns freundlicherweise von Herrn Dr. Franz Schnyder mitgeteilt.

62 In diesem Zusammenhang ist die Tatsache interessant, dass Ruffiner auch im Abtretungsvertrag zwischen dem Sittener Domkapitel und der Leuker Bugerschaft anlässlich der Errichtung des ehemaligen Turms der Viztume in Leuk als Zeuge und Baumeister unterzeichnet: «magister Ulricus Ruffiner, lathomus dicte fiende constructionis», *Riggenbach* (wie Anm. 51), S. 79.

des Stockalperbaus weisendes Indiz ist ein Kreuzzeichen auf einem umgekehrten V, das auf einem Stuckflick über dem Eselsrücken-Scheitel einer Türöffnung im Treppenturm des alten Stockalperhauses eingetragen und mit dem Meisterzeichen Ruffiners identisch sein könnte (Kreuz über umgekehrtem V für Ulrich)⁶³. Aufgrund erster formaler und stilistischer Vergleiche mit Ruffiner-Wohnbauten, sowie der soliden, Ruffiners Architektur eigenen Bauqualität, welche auch das Stockalperhaus auszeichnet⁶⁴, scheint es durchaus möglich, dass Peter Stockalper keinen geringeren als den besten Baumeister des Landes mit der Errichtung seines stattlichen Hauses betraute.

Im 17. Jahrhundert arbeiteten im Oberwallis verschiedene Spätrenaissance- und Frühbarockbaumeister der Familie Bodmer, darunter die Gebrüder Peter, Balthasar und Christian, die hauptsächlich für Kaspar Jodok von Stockalper tätig waren. Zusammen mit zahlreichen anderen Prismeller Steinmetzen und -hauern schufen sie von den Dreissigerjahren bis zum Sturz ihres Auftraggebers im Jahre 1678 die bedeutendsten Bauwerke des Zehnden Brig. In Brig-Glis selbst entstanden unter ihrer Führung die von lombardo-piemontesischen Vorbildern inspirierte Sebastianskapelle (1636–1637), das der Luzerner Hofkirche nahestehende Schiff und den Renaissance-Portikus der Gliser Pfarrkirche (1642–1659), sowie die von der süddeutschen Jesuitenarchitektur geprägte Kollegiumskirche und den daran anschliessenden Schulkomplex (1663–1673 und 1675–1685). In Naters erbauten die Bodmer den spätgotischen Chor und die Vorhalle der Pfarrkirche (1661 und 1670) und im Simplongebiet den turmartigen Alten Spittel unterhalb des Passes (1666 vollendet), sowie die Suste in Gondo (um 1670 vollendet). Hauptwerk der Bodmer ist der an das Briger Stockalper-Stammhaus anschliessende monumentale Palast (drittes Viertel des 17. Jahrhunderts). Er ist eines der ersten Beispiele frühbarocken Palastbaus und zugleich der grösste

63 Auch diesen Hinweis verdanken wir Herrn Dr. Franz Schnyder.

Im Rahmen einer Dissertation der Autorin über die Baugeschichte des Stockalperschlosses unter der Leitung von Prof. Peter Kurmann, Universität Freiburg, soll diese Frage geklärt werden.

64 *Stöckli W.*, Brig, Altes Stockalperhaus, Nr. 149, Archäologischer Bauuntersuch vom 5. März bis 18. April 1973, Moudon 1973, S. 2–11, 16; «Das Mauerwerk [des Baus des 17. Jh.] weist nicht die hervorragende Qualität des alten Baues auf», S. 11; «Als negative Auswirkung brachten die meisten Änderungen des 17. Jahrhunderts eine empfindliche Schwächung des solide gebauten Stammhauses mit sich.», S. 16.

barocke Profanbau der Schweiz⁶⁵, in dem sich verschiedenste Architekturelemente der Spätgotik, der Renaissance, des Manierismus und des Frühbarock spannungsgeladen in einer klaren, kraftvollen Baustruktur vereinigen, gleichsam das Zentrum des komplexen stockalperschen Symbolkosmos⁶⁶.

Ein Zweig der Bodmer hat sich bereits 1538 in Zürich niedergelassen und es dort, neben anderen Prismellern, zu Ansehen gebracht⁶⁷. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung, dass Kaspar Jodok von Stockalper auf Anfrage des Buchhändlers Hans Jakob Bodmer vier Zeichnungen des Erfurter Malers Hans Ludolf für die 1653 erschienene Neuauflage der 'Topographia Helvetiae' Matthäus Merians an einen Zürcher Mittelsmann gesandt hat⁶⁸.

Von 1527 an wurden zahlreiche Prismeller Baumeister ins Basler Bürgerrecht aufgenommen⁶⁹. Der bedeutendste und weitaus am besten dokumentierte ist Daniel Heintz I., der 1559 daselbst Bürger wurde und 1563 mit seinem Landsmann Hans Ysenmann an der Tagung zur Revidierung der Bauhüttenordnung in Strassburg teilnahm⁷⁰. Als Heintz, der bereits von 1571 bis 1575 wichtige Aufträge am Berner Münster, darunter die Justitia-Statue am Hauptportal, ausführte, 1588 Berner Stadtwerkmeister wurde, galt er auch dort als Hauptvertreter der Prismeller Baukunst. Sein Sohn Daniel II. folgte ihm im Werkmeisteramt. Die beiden Werkmeister Stefan Durs (bis 1562) und Ulli Jordan (1563–1588) sind jedoch längst nicht die ersten Prismeller in Bern⁷¹.

In grosser Zahl waren die Prismeller auch in Luzern vertreten, wo einige unter ihnen im 16. Jahrhundert fast durchgehend das Werkmei-

65 Vgl. *Ruppen* (wie Anm. 51), S. 18f; *ders.*, Der Stockalperpalast in Brig, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz* 45, 1994/4, S. 280–283; *Kuonen-Ackermann C.*, Die Kollegiumskirche zum Heiligen Geist in Brig, Schweizerische Kunstführer GSK, Bern 1995; *Carlen L.*, Das Stockalperschloss in Brig, Brig 1976; *ders.* (wie Anm. 58), S. 81, 196–197, 221–225.

66 Vgl. *Ruppen* (wie Anm. 65); *Bielander P.* und *Imboden G.*, Il genius loci 'alpinus' in veste prestata, l'architettura commissionata da Kaspar Jodok von Stockalper (1609–1691), studi storici su un'architettura locale realizzata da artisti stranieri, in: *La dimora alpina*, Atti del convegno, Villa Monastero-Varenna, a cura di *Langé S.*, Milano 1996.

67 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 51), S. 52f.

68 Vgl. StoA 2836, 2888, 1915, 3036, 3153, 3175, 3282, 3283, 3369, 3427, 3760; *Cassina G.*, Le grand Stockalper et les arts visuels en Valais au XVII^e siècle, in: *Carlen L.*, *Imboden G.* (hrsg.), *Kaspar Jodok von Stockalper und das Wallis*, Brig 1991, S. 289–291.

69 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 51), S. 27ff.

70 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 51), S. 47.

71 Vgl. *Hofer* (wie Anm. 38), S. 244, Anm. 3.

steramt innehatten⁷², allen voran Anton Isenmann, der Erbauer des Luzerner Rathauses (1599–1609). Ulrich Heintz, Daniels Bruder, war von 1556–1560 ebenfalls Werkmeister, und wahrscheinlich war Daniel selbst aushilfsweise für Luzern tätig, wie ein Brief des Berner Rates an die Luzerner Obrigkeit nahelegt: «[...] im vall [...] uech hierwider ettwas beschwärlchs abgelägen [...] dann offtgenammpter Heintz zehabenn» wäre⁷³.

In Solothurn war bereits Ende des 15. Jahrhunderts der Prismeller Hans Gibeller/Gibelin Werkmeister⁷⁴, und auch Zug, Glarus, Schwyz und Uri hatten bedeutende Meister desselben Ursprungs⁷⁵.

Zahlreich waren die Prismeller vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an in Freiburg i. Ue. vertreten, wo sich Zweige der Familien Ruffiner, Indermatten, Winter und Bodmer niederliessen⁷⁶. Den baufälligen Chor der heutigen Kathedrale St. Nicolas ersetzten 1630 Peter, Anton und Josef Winter durch einen Neubau, ein technisch äusserst schwieriges Unterfangen, das den würdigen Abschluss der gotisierenden Werke der Prismeller, der «letzten Baumeister der Gotik»⁷⁷ in der Schweiz darstellt.

Daniel Heintz Leben und Werk

Bis zur Aufnahme von Daniel Heintz ins Basler Bürgerrecht im Jahre 1559⁷⁸ ist lediglich sein Heimatort Alagna bekannt; über Jugend und Ausbildung wissen wir nichts. Im folgenden Jahr wurde er Mitglied der Spinnwetterzunft und war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich bereits in der Lage, die anspruchsvollen Bedingungen der Meisterprüfung zu erfüllen und selbständig Bauaufgaben auszuführen⁷⁹. Für seine Fähigkeiten als Baumeister spricht auch die Tatsache, dass Heintz 1563 als einer der acht Basler Vertreter an der Tagung zur Revidierung der Bauhüttenordnung in Strassburg teilnahm⁸⁰.

72 Vgl. Zinsli (wie Anm. 50), S. 363.

73 Staatsarchiv des Kantons Bern, DMB, OO, S. 605 und 606.

74 Vgl. Riggenschach (wie Anm. 51), S. 48.

75 Vgl. Riggenschach (wie Anm. 51), S. 36–39, 43, 47–51, 53f.

76 Vgl. Riggenschach (wie Anm. 51), S. 33–36.

77 Ruppen (wie Anm. 51), S. 14.

78 Staatsarchiv des Kantons Basel, Protokolle, Öffnungsbücher 19, 1438–1610, 27. Nov. 1559: «Daniel Heintz uss dem dorff Alania, des thalls Siccide Meylander herrschaft, der steinmetz».

79 Vgl. Hauss (wie Anm. 3), S. 61.

80 Vgl. Riggenschach (wie Anm. 51), S. 47.

Mit seiner Frau Katharina Wernerin erwarb Heintz 1560 ein Haus mit Hofstatt in der St. Michaels-Pfarrei, an der heutigen Rittergasse 23⁸¹. 1561, 1563 und 1564 wurden ihre ersten drei Kinder Jakob, Salome und Joseph I., der bedeutendste Spross der Familie und spätere Kammermaler Kaiser Rudolfs II.⁸², in der Pfarrkirche St. Alban getauft⁸³. Das 1596 datierte Geschwisterbild von Joseph Heintz im Berner Kunstmuseum zeigt den Künstler mit seiner Schwester Salome und dem damals einundzwanzigjährigen Bruder Daniel, der 1575 in Bern geboren wurde und dort später seinem Vater im Werkmeisteramt folgte⁸⁴.

In der Zeitspanne von seiner Aufnahme in die Spinnwetterzunft bis zur Einwölbung des Mittelschiffs im Berner Münster 1571 weisen einzig zwei Briefe dokumentarisch drei kleinere Aufträge für Daniel Heintz nach⁸⁵: ein um 1564 ausgeführter Treppenturm am Ramsteinerhof für den einflussreichen Balser Goldschmied und Vetter des Basilius Amerbach, Franz Rechburger⁸⁶ sowie ein um 1570 entstandener Brunnen im badischen Binzen⁸⁷. Offensichtlich hat Heintz auch die Wendeltreppe für den Basler Kaufmann Hans Jakob Los-Surgant im heutigen Erlacherhof errichtet⁸⁸, die, falls zu Lebzeiten des 1560 verstorbenen Los erbaut, vielleicht die erste selbständige Arbeit von Heintz in Basel war⁸⁹.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein um 1560/70 gefertigter unsignierter Entwurf für die gemalte manieristische Scheinarchitektur eines Portals mit Narr (Abb. 3), der auf der Rückseite die Aufschrift «Hans Jacob Losenn» trägt⁹⁰. Elisabeth Landolt hat deshalb darauf

81 Staatsarchiv des Kantons Basel, Gerichtsarchiv, B 33, fol. 119v.

82 Zu Leben und Werk des Joseph Heintz, siehe *Zimmer J.*, Joseph Heintz d. Ä. als Maler, Weissenhorn, 1971.

83 Staatsarchiv des Kantons Basel, Kirchenarchiv, X 8,1, fol. 141v, 147 und 159v.

84 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 7), S. 38f.

85 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 7), S. 36–38.

86 Vgl. Brief von Heintz an Amerbach vom 12. März 1564, Staatsarchiv Basel, DMB, PP, S. 18–20.

87 Vgl. Brief des Berner Rates an den Landvogt von Rötteln, 28. Mai 1593, Universitäts-Bibliothek Basel, Ms. CVIa 35, fol. 233.

88 Vgl. Anm. 86.

89 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 7), S. 37.

90 Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.VI. 12; *Versch. Aut.*, Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer, Ausstellungskatalog, Basel 1984, Abb. 33, Nr. 11.

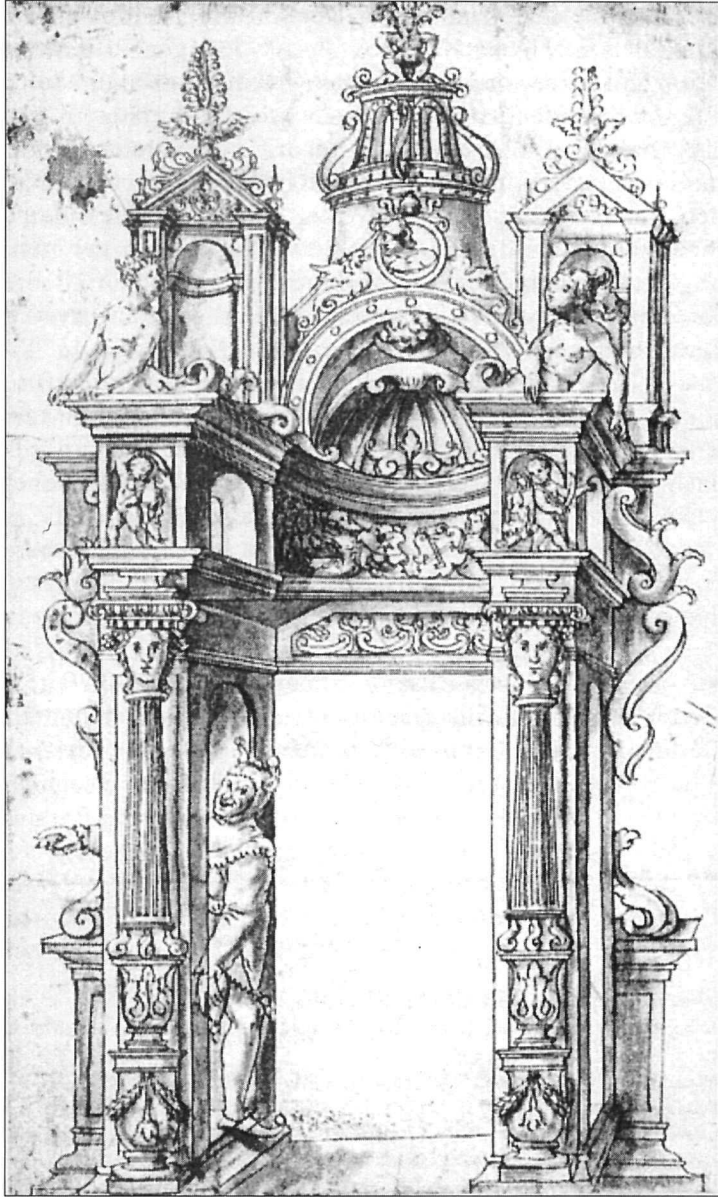


Abb. 3: Kupferstichkabinett Basel, Portalentwurf mit Narr,
Daniel Heintz zugeschrieben, um 1560/70
(Reproduktion mit Bewilligung des Kunstmuseums Basel)

hingewiesen, dass dieser Entwurf durchaus von Daniel Heintz stammen könnte⁹¹.

Vor allem werden Heintz jedoch Arbeiten an öffentlichen Gebäuden zugeschrieben: Rudolf Riggenbach hielt Heintz' Beteiligung an Korn- und Kaufhaus für möglich⁹², und Adolf Reinle hat dem Prismeller das Kaufhausportal zugeschrieben⁹³. Aufgrund stilistischer Kriterien hat Johanna Strübin das 1561 datierte Portal am Schützenhaus mit Heintz in Verbindung gebracht⁹⁴.

Während diese erste Wirkungszeit noch fast völlig unerforscht ist, liegt für das Schaffen des Daniel Heintz in Bern eine ungewöhnlich reiche Quellenlage vor. «Die Möglichkeit, sich ausserhalb des Basler Herrschaftsgebietes mit zum Teil grossen und repräsentativen künstlerischen Aufgaben zu entfalten, kam am Ende des 16. Jahrhunderts vor allem den bekannten Künstlern zugute»⁹⁵. 1571 wurde Daniel Heintz damit betraut, das Mittelschiff und die Turmvorhalle des Berner Münsters, des letzten wichtigen unvollendeten gotischen Baus der damaligen Eidgenossenschaft zu wölben und einen Chorlettener zu errichten: «Uff hütt ist von minen g.h. rhäten und burgern mit gemeinem meer abgerathen worden, dz man den meister steinmetzen hanwercks von Basel so begärt hat, ime ze vertruwen, die lüthkilchen allhie ze welben, denselben buw ouch den lättnner zemachen, verdingen solle. Darzu m. h. die venner ein ussschutz etlicher miner herrn zethund, söllich verding ze überschlagen und desselbigen mit ime zeüberkommen.»⁹⁶. Der auf einem Foliodoppelblatt erhaltene detailliertere Bauvertrag gehört zu den interessantesten Dokumenten zur Baugeschichte des Berner Münsters⁹⁷.

Nach verschiedenen Vorkehrungen, wie der zeitaufwendigen Ersetzung bereits vorhandener Gewölbeanfänger⁹⁸, begann man am 11. Nov.

91 «Da keine Zeichnungen von D.H. bisher nachgewiesen weden konnten, kann man nur versuchen, notwendigerweise grobe Vergleiche mit den architektonischen Werken oder etwa mit dem 1580 im Basler Münster errichteten Abendmahlstisch von D.H. anzustellen. Danach lässt sich wenigstens sagen, dass bei diesem versponnenen Scheinportal, das einen etwas möbelhaften Charakter hat, Daniel Heintz durchaus in Frage käme.» *Stimmer-Katalog* (wie Anm. 90), S. 93.

92 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 51), S. 5.

93 Vgl. *Reinle* (wie Anm. 27), S. 50, Abb. 38.

94 Vgl. *Strübin J.*, *Das Zunfthaus zur Gelten in Basel*, Lizentiatsarbeit, Basel 1974, S. 55 und 173.

95 *Landolt* (wie Anm. 5), S. 322.

96 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 380, S. 175, 19. Mai 1571.

97 Vgl. *Morgenthaler H.*, Nachträge zu Daniel Heintz, in: *Blätter für Bernische Geschichte* XV, 1919, S. 192–194.

98 Vgl. Brief von Daniel Heintz an den Rat, Staatsarchiv des Kantons Bern, Tb, UP 19, S. 14.

1572 mit der Einzug des über die fünf Joche gespannten Mittelschiff-Netzgewölbes, das vierzehn längsovale Schlusssteine mit Wappen, Rollwerk, Frauen- und Puttenköpfen und im Mitteljoch einen grossen Sprengring aufweist⁹⁹. Bereits am 15. Juli des darauffolgenden Jahres war das Gewölbe samt Malerarbeiten beendet: «Uff S Margarethentag des 1573 jars ward dis gwelb beschlossen D H»¹⁰⁰. Das Sternengewölbe des Turmquadrates über der heutigen Orgeltreppe war bereits zwei Monate nach der Fertigstellung des Mittelschiffs beendet: «Uff dem 15 septembris ward dis gwelb ouch beschlossen durch Daniel Heintz 1573»¹⁰¹. Sowohl Mittelschiff- als auch Turmhallengewölbe sind technisch einwandfreie, formal etwas ‘lastende’ Konstruktionen¹⁰².

Auch der nur bildlich überlieferte, 1884 abgerissene Chorlettner (‘Studentenlettner’) ist innert kürzester Zeit entstanden: am 18. August 1574 ruhten die Fundamente, Anfang November war er vollendet¹⁰³. Während Heintz für seine Gewölbe in bezug auf Grundkonzeption und (abgesehen von den Schlusssteinen) in den Einzelformen weitgehend auf spätgotische, 50 bis 80 Jahre ältere Maschennetzgewölbe zurückgriff¹⁰⁴, ist der Lettner eine reine Säulenarchitektur mit klaren, etwas eigenwillig interpretierten Formen der italienischen Renaissance, eine damals moderne Schöpfung in der sakralen Baukunst der deutschsprachigen Schweiz¹⁰⁵. «Der Berner Lettner ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein nichtitalienischer Architekt in der Auseinandersetzung mit der Formensprache der Renaissance, vermutlich durch Vorlagen vermittelt, mit Problemen konfrontiert wurde, die ihm völlig neu waren und seine eigene Erfahrung und Phantasie herausforderten»¹⁰⁶.

1575 vollendete Heintz das Netzgewölbe der nördlichen Westvorhalle des Berner Münsters, das er unter dem Scheitel der südlichen Schildrippe signiert und mit seinem Meisterzeichen versehen hat. In den

99 Vgl. Haller-Müslin Chronik, Staatsarchiv des Kantons Bern, Lesesaal XIV 13, S. 165.

100 Inschrift an der rhombischen Kappe im Westteil des Gewölbes.

101 Bemalte Inschrift mit Meisterzeichen.

102 Vgl. *Mojon L.*, Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel 1960, S. 337.

103 Eine um 1856 entstandene Photographie überliefert den Aufriss; Grund- und Seitenriss sind dank Plänen von N. Sprüngli und B.R. von Sinner bekannt. Vgl. *Mojon* (wie Anm. 102), S. 48, 50 und 122.

104 Vgl. späte Erscheinungen des von P. Parler entwickelten Parallelrippengewölbes im süddeutschen Raum, z.B. das Hochchorgewölbe des Münsters von Freiburg i. Br., 1510 geschlossen.

105 Vgl. *Hauss* (wie Anm. 3), S. 67.

106 *Hauss* (wie Anm. 3), S. 68.

Rechnungen von 1575 wird es als das kleinere Gewölbe vor der Leutkirche bezeichnet¹⁰⁷.

Im selben Jahr bewies Heintz sein Können als Bildhauer: er schuf die zentrale Trumeaufigur der Justitia am Münster-Hauptportal, die er am Mantelsaum signiert und mit seinem Meisterzeichen versehen hat.

Für seine geleisteten Arbeiten am Münster wurden Heintz laut Stadtrechnungen insgesamt 3000 Pfund bezahlt¹⁰⁸. Am 29. Januar erhielt er das ehrende «zugnuss und schyn», in dem bekundet wurde, dass er das «verding des gewelbs und des lättners in der kilchen allhie glücklich und wol nach gevallen meiner herren erbracht»¹⁰⁹. Ein Dankesschreiben ging auch nach Basel mit der Bitte, Heintz noch einige Arbeiten für Bern ausführen zu lassen¹¹⁰.

In den folgenden Monaten führte Heintz eine Visierung für den unvollendeten Münsterturm aus und kehrte daraufhin nach Basel zurück, obwohl ein Berner Ratsbeschluss vom 25. November 1575 festgelegt hatte, dass auch «der helm uf dem kilchthurm zu St. Vincenzen nach der phijsierung, so meister Daniel Heintz ir gnaden hinterlassen» auszuführen sei, und zwar «durch meister Daniel oder einen anderen der dingen erfahrenen meister»¹¹¹.

Im Dezember 1576 wird Heintz wieder in Basel erwähnt¹¹², wo ein Jahrzehnt reger Tätigkeit mit einer Reihe von bedeutenden Werken folgte.

Aufgrund stilistischer Kriterien wurde der um 1578 beendete Umbau des Zunfthauses Zu Weinleuten, der 'Geltenzunft' auf dem Rathausplatz, mit Daniel Heintz in Verbindung gebracht. Adolf Reinle und Luc Mojon haben festgestellt, dass Heintz als einziger bekannter Basler Baumeister für den fortschrittlichen Renaissancebau mit seiner dreistöckigen, in drei regelmässige Achsen und ein verbreitertes Joch

107 «Uf 13. brachmonat abermalen meister Daniel dem steinmetzen uf rechnung gewert des nüwen verdings des cleinen gewelbs vor der lutkilchen 100 pfund», und «Vorgemeltem meister Daniel dem steinmetzen hab ich uf rechnung sins verdings gewert des cleinen gewelbs vor der lutkilchen 83 pfund 6.8.», Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 387, S. 337, Deutschseckelmeister-Rechnungen.

108 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 380, S. 175.

109 Vgl. *Zesiger A.*, Daniel Heintz, der Münsterbaumeister und Bildhauer, in: *Blätter für Bernische Geschichte* XV, 1919, S. 13.

110 Vgl. *Riggenbach R.*, *Festschrift zur Restaurierung des Basler Regierungsratssaals*, Basel 1951, S. 99.

111 Vgl. *Zesiger* (wie Anm. 109), S. 32.

112 Staatsarchiv des Kantons Basel, Kirchenarchiv X 8,1, fol. 159v.

gegliederte Schauseite in Frage kommt¹¹³. Johanna Strübin hat diese Zuschreibung durch eine vergleichende Stilanalyse der Geltenzunftfassade, des Berner Chorlettners und des Basler Schützenhausportals überzeugend unterstützt¹¹⁴. «Während die Ordnungen von einem ernst genommenen Vitruvianismus [den 'Regole' des Bolgneser Architekturtheoretikers Sebastiano Serlio]¹¹⁵ zeugen, drückt sich in den vielfältigen Füllornamenten nordische Schmuckfreude aus. In den Fensterformen und der durchbrochenen Wand lebt die Spätgotik nach»¹¹⁶. Am Gebälk des ersten Obergeschosses sind fünf Frauen- und Kinderköpfchen angebracht, wie sie Heintz ähnlich an den Schlusssteinen des Münster-Hauptschiffgewölbes und am Chorlettener geschaffen hat (vgl. Abb. 11 und 12).

Im Winter 1578/79 wurde Daniel Heintz von Basilius Amerbach mit der Einwölbung des an dessen Wohnhaus angrenzenden «hindere[n] saal» betraut, der zur Aufnahme von Amerbachs Kunstsammlung bestimmt war¹¹⁷. Der bescheidene Betrag von 15 Pfund, den Heintz dafür erhielt, schliesst eine komplizierte Gewölbekonstruktion aus und deutet auf eine sechsjochige Tonne¹¹⁸.

1580 hat Heintz einen von der niederländischen Renaissance beeinflussten steinernen Abendmahlstisch für das Basler Münster geschaffen, um den sich gepaarte, nach unten verjüngte Vollsäulchen mit Stab- und Kehlringen und jonischen Kapitellen gruppieren¹¹⁹.

Im folgenden Jahr errichtete Heintz die steinerne Wendeltreppe mit dem gotisierenden Gehäuse im Vorzimmer des Regierungsratssaals im Basler Rathaus¹²⁰, an dessen südwestlicher Kante auf einer Wandsäule das graziöse Figürchen der Justitia steht, mit dem sich Heintz «zweifellos als der begabteste Bildhauer dieser Zeit in Basel ausgewiesen hat»¹²¹.

113 Vgl. *Reinle* (wie Anm. 27), S. 30 und 51; *Mojon* (wie Anm. 102), S. 217, Anm. 1.

114 Vgl. *Strübin* (wie Anm. 94); *ders.* Das Zunfthaus zur Gelten in Basel, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 77, 1977, S. 139/177.

115 *Serlio S.*, *Regole Generali di Architettura* di Sebastiano Serlio Bolognese, Venezia 1551.

116 *Strübin* (wie Anm. 114), S. 150.

117 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 5), S. 315.

118 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 5), S. 316; aus Amerbachs Aufzeichnungen geht jedoch nicht hervor, ob die sechs Joche nur den Saal oder auch den Verbindungsgang zum Wohngebäude betreffen.

119 Säulenform und Volutenspannen finden sich in Vorlagen für Kleinarchitekturen des Jan Vredeman de Vries. Vgl. *Hauss* (wie Anm. 3), S. 69.

120 Staatsarchiv des Kantons Basel, Finanz H, Fronfastenrechnungen 1581/82, II: «162 pfund geben meister Daniel dem steinmetzen von dem schnecken by der vorderen rathsstuben.»

121 *Baer* (wie Anm. 53), S. 442.

Im Spätsommer 1585 wurde Daniel Heintz für die Errichtung eines nicht mehr vorhandenen Brunnens vor dem Spital «an der Schwellen» bezahlt¹²².

1587 hat Heintz ein «kensterlin» für die Aufbewahrung des Zunftsilbers der Schlüsselzunft geschaffen¹²³. Zur gleichen Zeit verhandelte er mit Bern über die Anstellung als Stadtwerkmeister und über den Bau des Berner Münsterturms¹²⁴. Bereits zu Beginn des Jahres 1581 war er in dieser Angelegenheit in Bern und erhielt am 18. Februar 20 Pfund aus dem Staatsseckel, weil er sich «uff schryben m. g. h. allhar verfügt» hatte¹²⁵. 1586 ist er wiederum nach Bern gereist, aber auch diesmal scheint es nicht zu verbindlichen Abmachungen gekommen zu sein, denn Heintz hätte sonst wohl kaum am 15. Oktober 1586 in Basel das Haus zum goldenen Spiess erworben, das er bis 1594 behielt¹²⁶.

Im Januar 1588 sandte der Berner Rat ein amtliches Gesuch um die Entlassung Heintz' an den Basler Rat: «Wir werdend uss hoiischender nothurft verursacht an unser grossen kilchen allhie etwas verbessern ze lassen, darzuo wir aber kein thauglicherenn meister söllich werck ze verbringenn finden mögen alls denn wolberichtenn unnd kunnstrychen Daniel Heintz, uweren burger, haben wir inne beschickenn, ime die mängel anzeigenn und ob er zuo verbesserung derselben unns dienen wellte, ansprechenn lassenn»¹²⁷.

Im Frühjahr 1588 trat Heintz als Stadtwerkmeister in die Dienste Berns über¹²⁸. Die Enttäuschung des Basler Rates darüber ist im Ratsprotokoll vermerkt: «...denn man jn nit haben khan»¹²⁹.

Die ernsthafte Konkurrenz zwischen Bern und Basel um den inzwischen berühmt gewordenen Architekten und Bildhauer, die zu Beginn der 80er Jahre einsetzte, fand mit Heintzens Übersiedlung nach Bern keineswegs ein Ende, wie seine häufige Anwesenheit in Basel zwischen 1588 und 1591, sowie die wiederholten Bemühungen des Rates um seine

122 Staatsarchiv des Kantons Basel, Finanz H, 1585/86, 2. August, (nur Angabe des Arbeitslohns in Höhe von 43 Pfund und 12 Soldi).

123 Vgl. *Kölner P.*, Die Zunft zum Schlüssel zu Basel, Basel, 1953, S. 76.

124 Die Berner Vennerkammer fragte an, «ob er sich in dienst meiner gnädigen herren zu erhaltung des kilchenbuws allhie begeben möchte», *Zesiger* (wie Anm. 109), S. 32.

125 Staatsarchiv des Kantons Bern, Deutschseckelmeister-Rechnungen.

126 Staatsarchiv des Kantons Basel, Gerichtsarchiv B42 fol. 22 r und v.

127 Vgl. *Händcke A., Müller B.*, Das Münster in Bern, Bern 1894, S. 38.

128 Es wurden ihm jährlich «40 kronen in gelt und 32 mütt dinkel, ein landfass wein und vier spitalfuder holz in naturalien sowie für jeden arbeitstag acht schilling für sich und sieben für seinen knecht» zugesagt, *Zesiger* (wie Anm. 109), S. 33.

129 Staatsarchiv des Kantons Basel, Ratsprotokolle I, S. 14.

Rückkehr beweisen. Basel war nämlich häufig gezwungen, Heintz von Bern freizubitten, vor allem wenn Hochwasserschäden an Brücken und Mauern komplizierte Reparaturen nötig machten, die von einheimischen Meistern nicht ausgeführt werden konnten.

Die erste Bitte um Heintz' Hilfe bei der Reparatur eines nicht näher bezeichneten «buw» datiert vom 20. Nov. 1588, der man mit der Entsendung des Meisters im Dezember entsprach¹³⁰. Im November hatte ihn die Berner Obrigkeit für einige Tage nach Lausanne geschickt, damit er die Ausbesserungsarbeiten am «kilchthurm» der Kathedrale begutachte¹³¹.

Zuvor hat Heintz jedoch das Sterngewölbe mit acht längsovalen Schlusssteinen im Turmktogon des Berner Münsters beendet, das allgemein ins Jahr 1588 datiert wird¹³².

Aus einem Brief des Basler Rates an den Berner Rat vom 27. August geht hervor, dass Heintz 1589 als Baumeister am Basler Spiesshof am Heuberg tätig war¹³³. Im Namen des Bauherrn, des Basler Bankiers und Hauptmanns Balthasar Irmi, bat der Rat um die Entsendung Heintzens zur Fertigstellung des 1585 nach eigenen Plänen von ihm begonnenen Spätrenaissance-Haupttraktes. «Hier boten sich ihm zweifellos reizvolle und interessante Möglichkeiten, eigene 'moderne' Architektur- und Formvorstellungen zu verwirklichen, wie sie im damaligen Basel nicht häufig waren, oder aber seine Virtuosität in der Konstruktion von Gewölben einmal mehr unter Beweis zu stellen»¹³⁴.

Die Spiesshof-Fassade ist, wie diejenige der Geltenzunft, von einem Rastersystem überzogen, das durch die aufeinandergestellten Stockwerk-, in diesem Fall Säulenordnungen entsteht. Auch sie ist von der Architekturtheorie des Sebastiano Serlio beeinflusst¹³⁵, deren Formen gut Heintz hier souverän gehandhabt hat. «Der malerische Schmuckkästcheneffekt der Geltenzunft, der auf den Reichtum kleinteiliger applizierter Dekorationsformen zurückzuführen ist, weicht der klaren imposanten Formensprache der Spiesshoffassade»¹³⁶.

130 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 416, S. 282.

131 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 416, S. 261.

132 Die in den Schlusssteinwappen vertretenen Geschlechter nahmen nämlich nur von 1587 bis 1589 einen Teil der obersten Ämter der Stadt ein. Vgl. *Mojon* (wie Anm. 102), S. 48f.

133 Staatsarchiv des Kantons Basel, Missivenbuch A51, S. 233.

134 *Landolt* (wie Anm. 7), S. 34.

135 Vgl. *Hauss* (wie Anm. 3), S. 55.

136 *Hauss* (wie Anm. 3), S. 70.

Im obersten Stockwerk des Renaissancebaus hat Daniel Heintz ein Netzwölbe eingezogen, das Gemeinsamkeiten mit den Wölben im Berner Münster aufweist: Tonnenschale und Stichkappen finden sich am Mittelschiff- und nördlichen Vorhallengewölbe wieder, das mit dem Spiesshofgewölbe zusätzlich die reine Rautenfiguration im Grundriss sowie die Stichkappengestaltung gemeinsam hat, während die stumpf abgeschnittenen Rippen bereits am Turm-oktogongewölbe verwendet worden sind.

Im Januar 1590 war Heintz wiederum in Basel, um ein Gutachten der durch Hochwasser beschädigten Rheinbrücke zu erstellen, das er am 19. Januar dem Basler Rat vorlegte¹³⁷. Die Basler begnügten sich jedoch vorerst mit kleineren Reparaturen und führten im darauffolgenden Jahr das weit weniger kostspielige Projekt des Schaffhauser Werkmeisters aus¹³⁸. Bis zum Monatsende blieb Heintz in Basel. Der Rat versuchte vergeblich, ihn für das «muhwerkmeisteramt» zu gewinnen. Die definitive Absage erteilte Heintz Anfang März 1590¹³⁹. Im Verlauf des Jahres war er noch zweimal in der Rheinstadt, um sich der Behebung von Missständen am Binninger Wuhr zu widmen¹⁴⁰.

Am 11. Februar 1591 wurde Daniel Heintz Berner Bürger¹⁴¹ und hatte sich damit endgültig von Basel abgewandt.

In den neunziger Jahren war Heintz in Bern vor allem mit den Plänen des Münsterturm-Ausbaus sowie mit öffentlichen Bauaufgaben beschäftigt. Am 30. Juli 1592 wurde er ermächtigt, nach seinen Plänen mit dem oberen Münsterturm-Oktagon und dem Helm zu beginnen¹⁴². Laut Händcke-Müller liess Heintz in der für ihn typischen Arbeitsweise das Steinwerk zum oberen Achteck vorbereiten, wartete jedoch mit dem Versetzen zu, denn die Turmfundamente Matthäus Ensingers (die erst im 19. Jahrhundert verstärkt wurden)¹⁴³ waren unsolid¹⁴⁴. Karl Indermühle hat versucht, anhand des 1598 aufgenommenen Inventars des Steinwerks die Absichten des Meisters zu rekonstruieren¹⁴⁵. Der Originalplan ist

137 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 7), S. 34.

138 Staatsarchiv des Kantons Basel, Ratsprotokolle 2, fol 158 und 168v.

139 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 7), S. 40.

140 Staatsarchiv des Kantons Basel, Ratsprotokolle 2, fol 58v.

141 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 421, S. 86.

142 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 424, S. 70.

143 Werk des Ulmer Dombaumeisters August Beyer.

144 Vgl. *Händcke-Müller* (wie Anm. 127), S. 39–42.

145 Vgl. *Indermühle K.*, Zur Baugeschichte des Berner Münster-Turmes, in: *Blätter für Bernische Geschichte* XVII, 1921.

nicht mehr vorhanden. Im März 1598 beschloss der Berner Rat, die schwierige Turmvollendung nach dem unerwarteten Tod von Daniel Heintz im Jahre 1596 aufzugeben¹⁴⁶.

Zwei weitere wichtige Bauvorhaben der Stadt Bern konnte Heintz nicht mehr selbst zu Ende führen: Anfang 1595 schloss er mit dem Rat einen Vertrag über die Erweiterung des Zeughauses ab¹⁴⁷, deren Ausführung sein Sohn Daniel II. übernahm¹⁴⁸. Von 1595 bis zu seinem Tod war Heintz auch mit der Gesamtkonzeption und der Aussenarchitektur des 1849 abgerissenen Gesellschaftshauses Zu Pfistern am Kornhausplatz beschäftigt, des einzigen Berner Gebäudes mit einer regelhaften Renaissancefassade¹⁴⁹. Im Gegensatz zu den Geltenzunft- und Spiesshoffassaden, denen die Idee italienischer Loggienarchitektur zugrunde liegt, war die vierstöckige Marmorfassade des Gesellschaftshauses überraschend einfach gehalten. Im 17. Jahrhundert fand diese Gebäudeform vor allem in der Berner Landschaft eine grosse Nachfolge¹⁵⁰.

Bedeutungsvoll im Zusammenhang mit dem Gesellschaftshaus ist das Protokoll, das genaue Angaben bezüglich der Schichtung und der Eigenschaften des Baugrundes enthält, und dessen Befunde in den letzten Jahren bestätigt wurden¹⁵¹. Daniel Heintz verdanken wir somit das älteste archäologische Grabungsprotokoll der Schweiz.

1596 wurde Heintz, dessen hervorragende Stellung landesweit bekannt war, das ehrenvolle höchste Meisteramt der eidgenössischen Haupt- hütte in Zürich angetragen. Bern verbot seinem Stadtwerkmeister zuzusagen, ersuchte jedoch den Kaiser, den Sitz der obersten Steinmetzhütte, die Bern 1548 an Zürich verloren hatte, in die Aarestadt zurückzuverlegen. Diese Bitte wurde jedoch mit dem Tod des Daniel Heintz hinfällig¹⁵².

Abschliessend sei noch auf das um 1585/90 entstandene lebensgrosse und buntbemalte Standbild des 'Berner Tell' und seines Knaben hingewiesen, «der einzigen profanen Holzskulptur von Bedeutung in der Bernischen Plastik des späten 16. Jahrhunderts»¹⁵³, die von verschiede-

146 Vgl. *Händcke-Müller* (wie Anm. 127), S. 39–42.

147 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 429, S. 64.

148 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 433, S. 177.

149 Vgl. *Strübin J.*, Das ehemalige Gesellschaftshaus zu Pfistern in Bern, ein Werk von Daniel Heintz dem Älteren, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunst* 44, 1987, S. 171–185.

150 Z.B. Schloss Landshut und Schloss Büren a. A., beide von Daniel Heintz II.

151 Archäologischer Dienst des Kantons Bern, *Aufschlüsse* 1987.

152 *Mojon* (wie Anm. 103), S. 16.

153 *Hofer* (wie Anm. 38), S. 233.

nen Kunsthistorikern mit dem Prismeller Meister in Verbindung gebracht worden ist¹⁵⁴ (vgl. Abb. 13).

Über die Todesumstände von Daniel Heintz ist ebensowenig bekannt wie über seine Jugend. Sicher ist lediglich, dass er am 1. Dezember 1596 bereits verschieden war¹⁵⁵.

Die Darstellung und Bedeutung der Justitia in der europäischen Kunst von den Griechen bis zur Neuzeit

Die von Homer und Hesiod geprägte griechische Mythologie kennt keine Gottheit als Verkörperung einer abstrakten Idee der Gerechtigkeit im heutigen Sinne¹⁵⁶. Vielmehr treten eine Reihe von Gottheiten mit rechtsrelevanten Eigenschaften auf, die einzelne oder mehrere Bereiche der Wirklichkeit beherrschen und zugleich individuell-konkrete Wesen sind, die in Zeit und Geschichte Taten vollbringen. Neben olympischen, rechtsbezogene Funktionen ausübenden Hauptgottheiten wie Zeus, dem ranghöchsten Rächer und Vergelter, sowie Hera, Apollon und Athene, sind in unserem Zusammenhang vor allem Themis und die auf deren Ordnung bezogenen Dike und Nemesis, sowie die Erinnyen bedeutsam.

Themis, eine der Zeus-Gemahlinnen und dessen weise Beraterin, verkörpert die Beständigkeit, die überkommene, altehrwürdige sittliche Ordnung. Sie waltet dort, wo die Menschen *thémis*-gemäss leben, d.h. die Regeln des Rechts, des natürlichen Verhaltens, des Anstandes und der Ethik befolgen¹⁵⁷. Themis-Attribute, die sich auf ihre Rechtsfunktion beziehen, sind nicht bekannt¹⁵⁸.

Die Hore Dike, Garantin der Ordnung ihrer Mutter Themis, ist eine ehrfurchtgebietende, gnadenlos richtende Göttin¹⁵⁹, die sich der heutigen Justitia-Vorstellung nähert. Ihrem harten Naturell entspricht als Attribut das Schwert, aber auch die Keule, der Stab und die Doppelaxt,

154 Vgl. *Hofer* (wie Anm. 38), S. 234; *Reinle* (wie Anm. 27), S. 33; *Felder* (wie Anm. 28), S. 9; *Jaccard* (wie Anm. 2), S. 102.

155 Staatsarchiv des Kantons Bern, Ratsmanuale 432, S. 262.

156 *Homer*, *Ilias*, Frankfurt a. M., 1975; *ders.*, *Odyssee*, München 1961.

Hesiod, *Erga kai Hemera* (Werke und Tage), Dublin-Zürich, 1970; *ders.*, *Theogonie*, St. Augustin 1983.

157 Vgl. *Pleister W.*, *Recht und Gerechtigkeit in der europäischen Kunst*, Köln 1988, S. 811.

158 *Zeitgenössische Themis-Darstellungen: Themis von Rhamnus, um 280 v. Chr., Athen, Archäologisches Museum; Themis-Darstellung auf einer Attischen Schale, 440–430 v. Chr., Berlin, Staatl. Mus. Preussischer Kulturbesitz; Pleister* (wie Anm. 157), Abb. 1 und 4, S. 9 und 10.

159 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 14–20.

mit denen sie auf Adikia, das Unrecht, einschlägt¹⁶⁰. Gelegentlich wird Dike auch mit der Waage dargestellt¹⁶¹. Bei Homer ist das der Dike zugeordnete Substantiv *dike* ein Komplementärbegriff zu *thémis* und bedeutet «das Anrecht, der Anspruch, das einem Menschen wesensgemäss Zukommende und seine Zuteilung»¹⁶². Hesiod erweitert den Begriff zu einem Massstab: «dem, was recht ist»¹⁶³. Sein Weltalter-Mythos ‘Werke und Tage’ veranlasste zur Annahme, dass Dike im ehernen Zeitalter die Erde verliess und zum Himmel floh, von wo sie den Menschen nächtlich als Astraea, als Sternbild der Jungfrau erscheint, zwischen Waage und Löwe, die zugleich ihre Attribute sind¹⁶⁴. Die Römer griffen diese astronomische Spekulation auf und identifizierten Dike/Astraea mit Justitia und Aequitas¹⁶⁵. In dieser Form wird sie auch von der mittelalterlichen Astronomie rezipiert¹⁶⁶.

Als weitere griechische Rechtsgottheit bewirkt Nemesis¹⁶⁷ die angemessene Verteilung des in Natur und Menschenwelt jeweils Zukommenden und achtet darauf, dass die Menschen nicht mehr erhalten, als ihnen zusteht. Ihre Attribute sind Elle/Massstab und Zügel, aber auch Flügel, mit deren Hilfe sie das Unrecht verfolgt¹⁶⁸. In der Spätantike verschmolz sie immer stärker mit Dike, der Glücks- und Schicksalsgöttin Tyche/Fortuna, sowie den Erinnyen, deren Aufgaben sie als Unglücksrächerin übernahm¹⁶⁹. Sie wurde zu einer Göttin gerechter Weltlenkung mit der Waage als Attribut. In dieser Eigenschaft kam ihr auch das Richteramt über die menschliche Seele zu¹⁷⁰.

160 Darstellung ‘Dike erschlägt Adikia’ auf einer Attischen Bandhenkel-Amphore, um 520 v. Chr. Wien, Kunsthistorisches Museum; *Pleister* (wie Anm. 157), Abb. 12, S. 15.

161 Vgl. *Kissel O.R.*, Die Justitia: Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst, München 1984, S. 15.

162 *Wolf E.*, Griechisches Rechtsdenken, 3 Bde., Frankfurt a. M., 1950–56, Bd 1, S. 133.

163 Vgl. *Hesiod*, Werke und Tage (wie Anm. 156), Vers 217 und 226.

164 Vgl. *Aratos*, *Phainomena*, München, 1971, Verse 133–135.

165 Vgl. *Vergil*, *Georgica*; *Ovid*, *Metamorphosen*.

166 Vgl. Sternbild der Virgo/Justitia, Cod. Reg. lat. Nr. 123, 1056, Vatikanische Bibliothek, *Pleister* (wie Anm. 157), Abb. 18b, S. 18, und dazu *Legner A.*, *Ornamenta Ecclesiae*, Katalog, Köln 1985, S. 331–333: Die zum Sternbild gehörenden Beschreibungen in der Klosterneuburger Handschrift (E. 12. Jh. / A. 13. Jh.; Nr. B108, fol. 88r) und der Zettler Handschrift (nach 1200; Nr. B107, fol. 88r) sagen ausdrücklich: «Virgo, quae et Justitia appellatur».

167 Nemesis-Darstellungen: z.B. Nemesis von Rhamnus, Rekonstruktionszeichnung eines Standbildes, um 420 v. Chr.; *Pleister* (wie Anm. 157), Abb. 24, S. 21.

168 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 21f.

169 Diese düster-ernsten Gottheiten sind vor allem Hüterinnen der natürlichen menschlichen Ordnungen, aber auch Unheil stiftende Schicksalsgöttinnen. Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 23–26.

170 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 23.

Die Waage als Gerechtigkeitssymbol und -attribut nimmt in der Darstellung griechischer Rechtsgottheiten im Gegensatz zu Schwert und Doppelaxt erst spät eine bedeutende Stellung ein¹⁷¹.

In der römischen Mythologie, welche weitgehend die griechische übernimmt, ist die Justitia mit Schwert und Waage als Gerechtigkeitsgöttin völlig unbekannt. Erst in spätrömischer Zeit¹⁷² und unter dem Einfluss der griechischen Philosophie¹⁷³ wird der Begriff Justitia in Rom als Symbol der Gerechtigkeit und als Ausdruck der Einhaltung und Bewahrung des strengen positiven Rechts heimisch¹⁷⁴. Anstelle der Justitia wird jedoch meist die mildere, behutsam abwägende römische Aequitas, Bewählerin des Rechts am Einzelfall und später Untertugend der Justitia, dargestellt, deren Attribute die Waage und das Füllhorn sind¹⁷⁵. Von der Aequitas übernimmt Justitia die Waage; das Schwert als Attribut fehlt gänzlich, wohl wegen der geringen Bedeutung des staatlichen Strafrechts¹⁷⁶. Justitia-Darstellungen finden sich sehr selten und fast ausschliesslich auf Kaisermünzen, immer in Verbindung mit dem Namen des Kaisers¹⁷⁷, denn die Justitia (Gerechtigkeit, Rechtlichkeit) zählt zu den Haupttugenden eines guten Herrschers und gewährleistet seit Augustus die staatliche Friedensordnung¹⁷⁸.

Während also die Griechen den Typus der strafenden göttlichen Gerechtigkeit geprägt haben und ihr als Symbol für Recht und Gerechtigkeit, aber auch für Macht und Gerichtsbarkeit das Schwert zugeordnet haben, dessen Bedeutung auch germanische und jüdisch-christliche Wurzeln hat, geht die ausgleichende Schutzgöttin der Friedensordnung mit dem Symbol der Waage als wichtigstes Justitia/Aequitas-Attribut auf die Römer zurück¹⁷⁹.

171 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 23.

172 Vgl. *Kirschbaum E., Braunfels W.* (hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, 8 Bde., Rom, Basel, Freiburg, Wien, 1968–1976, Bd. 2, 1970, Sp. 367.

173 Vgl. *Störig H.J.*, *Kleine Welgeschichte der Philosophie*, Stuttgart 1991, Griechische und römische Philosophie nach Aristoteles, S. 190–206.

174 Vgl. *Kissel* (wie Anm. 161), S. 23–26.

175 Vgl. *Frommhold*, *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst. Eine ikonologische Studie*, Greifswald 1925, S. 26–30; vgl. z.B. *Aequitas Augusti*, *Dupondius* aus der Zeit des Kaisers *Vespasian*, 77–78 n. Chr., New York, The American Numismatic Society.

176 Vgl. *Kissel* (wie Anm. 161), S. 24 und Anm. 20.

177 Vgl. z.B. *Dupondius* aus der Zeit des Kaisers *Tiberius*, 22–23 n. Chr., Berlin, Staatl. Museen Berlin, *Pleister* (wie Anm. 157), Abb. 42a, S. 32. Dokumentarisch erwähnt ist ein von Augustus 13 n. Chr. geweihtes Standbild, vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 32.

178 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 29–33.

179 *Frommhold* (wie Anm. 175), S. 30; *Kissel* (wie Anm. 161), S. 40.

Die Idee der Gerechtigkeit als philosophische Kardinaltugend geht auf die Griechen zurück¹⁸⁰. Nach vereinzeltm Auftauchen bei den Sophisten entwickelte Platon diese Quadratur in der Reihenfolge Weisheit, Tapferkeit, Masshaltung und Gerechtigkeit. Aristoteles ordnete die Kardinaltugenden in sein Gesamtbild der Tugenden ein. Die Stoa knüpfte an Platon an und erhob das Schema Klugheit, Tapferkeit, Masshaltung und Gerechtigkeit zu einem wesentlichen Lehrelement, das in dieser Form bereits dem Biblischen Buch der Weisheit (Salomo 8,7) zugrunde liegt. Über Cicero, der wie Platon der Gerechtigkeit die grösste Bedeutung innerhalb der Kardinaltugenden zumass, und über Philo von Alexandrien wurde diese Quadratur den Kirchenvätern vermittelt. Ambrosius und Hieronimus arbeiteten die Kardinaltugenden in das theologische System des Christentums ein. Später übernahm Thomas von Aquin die überkommenen Formeln und durchsetzte sie mit aristotelischen und neuplatonischen Elementen, was die Ablösung der theologischen durch eine philosophische Ethik begünstigte.

Von der christlichen Lehre, der bildenden Kunst und Dichtung wurden die (Kardinal)tugenden nicht nur als rein abstrakte geistige und religiöse Werte und Gebote interpretiert; vielmehr wurden sie konkretisiert, personalisiert und weitgehend an die Formen der griechischen und römischen Mythologie und Philosophie angelehnt. Als früheste Darstellung gilt das im 4. Jahrhundert entstandene Kuppelfresco in der koptischen 'Grabeskappelle des Friedens' von Bagawat/Ägypten, auf dem die Justitia der römischen Rechtsidee gemäss mit Waage und Füllhorn zusammen mit Pax abgebildet ist¹⁸¹. Erst nach der Jahrtausendwende wird sie jedoch mit den anderen Kardinaltugenden zahl- und variationsreich dargestellt, vor allem zur Illustration von Bibeln, Psaltern, Gebetbüchern, Heiligenlegenden, aber auch auf Altären, Kanzeln, Grabmälern, Reliquienschreinen und Kreuzfüssen¹⁸². Weit verbreitet ist die nur durch eine Inschrift identifizierbare Justitia-Darstellung ohne Attribute¹⁸³. Man legte der Justitia aber auch als besiehtes Laster das Unrecht zu Füssen¹⁸⁴ und stattete sie mit verschiedenen Attributen aus:

180 Vgl. *Störig* (wie Anm. 173), Die Blütezeit der griechischen Philosophie, S. 144–189 und bezüglich der Einzelheiten des folgenden Abschnittes *Stelzenberger J.*, Die Beziehung der frühchristlichen Sittenlehre zur Ethik der Stoa, München 1939.

181 Vgl. *Frommhold* (wie Anm. 175), S. 34.

182 Vgl. die zahlreichen Abbildungen bei *Kissel* (wie Anm. 161) und *Pleister* (wie Anm. 157).

183 Vgl. z.B. Goldenes Evangeliar von Echternach, um 1030, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Lamberth-Bibel, M. 12. Jh., London, Lamberth-Palace-Library.

184 Vgl. z.B. die sog. Bamberger Apokalypse, Bilderhandschrift um 1000.

nur mit der Waage¹⁸⁵, mit Winkelmesser oder einfacher Setzwaage¹⁸⁶, mit Dreiecksgiebel und Winkelmesser¹⁸⁷ oder vereinzelt mit Schwert¹⁸⁸.

Die christliche Lehre kannte jedoch auch zahlreiche Tugendkataloge, in denen Justitia überhaupt nicht vorkam¹⁸⁹. An den Portalen der Kathedralen von Chartres, Paris und Amiens ist sie durch ihre Untertugend, den Gehorsam, ersetzt¹⁹⁰. Eine unbedeutende Rolle spielte sie auch in der um 405 entstandenen allegorischen Tugends- und Lasterkampf-Schilderung 'Psychomachia' des spanischen Dichters Prudentius, in der die «überall gegenwärtige elende Gerechtigkeit» lediglich den Gefährten der Demut zugeordnet ist¹⁹¹. Im 'Hortus Deliciarum' (1175–1185), einer Psychomachie-Rezeption der Äbtissin Herrad von Landsberg, zieht die Justitia mit ihren Untertugenden in den Kampf gegen die Ungerechtigkeit¹⁹².

Von vornherein religiös-theologisch verstanden wurde die Gerechtigkeit als eine der vier Töchter Gottes, wie sie in der Interpretation des Psalms 84,11 und 12 ausgelegt wurde: Die Tugenden, die sich über die Bestrafung der sündigen Menschen gestritten hatten, versöhnen sich durch die Menschwerdung Christi¹⁹³, wobei Justitia als Christus (in seiner Gottheit) und Veritas als menschgewordener Christus gedeutet wurde¹⁹⁴.

Der Vorstellung von Christus als Justitia liegt eine der zentralen Inhalte des christlichen Glaubensbekenntnisses, der Idee von Gott/Christus als Richter über die Lebenden und die Toten und als 'Sol Justitiae', als Sonne der Gerechtigkeit, zugrunde¹⁹⁵.

Als Tochter Gottes und Kardinaltugend war die Justitia eingebunden in das System der Tugenden, der 'virtus', die den guten Menschen

185 Vgl. z.B. Evangeliar Heinrichs des Löwen, um 1188, Helmarshausen Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek; Verduner Altar, 1181–1186, Klosterneuburg.

186 Vgl. z.B. Kreuzfuss, um 1160, Berlin, Kunstmuseum der Stiftung Preussischer Kulturbesitz.

187 Vgl. z.B. Platte eines Tragaltars, um 1150, Augsburg, Staatliche Kunstsammlung.

188 Vgl. z.B. Baum der Tugenden, Miniatur aus einem Psalter, um 1300, London, British Library.

189 Vgl. Pleister (wie Anm. 157).

190 Vgl. Mâle E., Die kirchliche Kunst des 13. Jh. in Frankreich, Strassburg 1907, S. 111ff. und 134ff.

191 Vgl. Kissel (wie Anm. 161), S. 28.

192 Vgl. Pleister (wie Anm. 157), S. 116.

193 Vgl. Bernhard v. Clairvaux, In annuntiatione Beatae Mariae sermo I (PL183, 38390) und Hugo v. St.-Victor, Misc. II, cap. 63 (PL177, 623–625).

Darstellung in der bildenden Kunst: z. B. Jacob Lucis, Adam und Eva werden vor Gottes Gericht begnadigt, 1556, Holzschnitt, Berlin, Staatl. Mus. Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

194 Vgl. Hieron, Tractatus de Ps. 84, 12.

195 Vgl. Pleister (wie Anm. 157), S. 44–85.

auszeichnet. Als Tugend der Rechtschaffenheit, Menschenfreundlichkeit, Freigiebigkeit usw. galt sie für jedermann in gleicher Weise, weshalb sie auch auf Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs (Truhen, Schränken, Kaminen u. a.) dargestellt wurde¹⁹⁶. Von Anfang an liegt jedoch in ihrer philosophischen Bestimmung der Keim der Entwicklung zur Selbständigkeit und Isolierung: im fünften Buch seiner Nikomachischen Ethik erklärte Aristoteles die Gerechtigkeit zur bedeutendsten und vollendetsten Tugend, weil sie als einzige auch gegenüber den andern, ja allen gegenüber auszuüben sei¹⁹⁷. In diesem Sinne verstanden auch Cicero, das römische Recht¹⁹⁸ sowie die Kirchenväter *Justitia* als den Willen, jedem das seine («*suum cuique*») zuzuerkennen¹⁹⁹. Aristoteles unterschied von dieser allgemeinen legalen Gerechtigkeit die auf das äussere Verhältnis der Menschen bezogene *Justitia particularis* und diese in die austeilende *Justitia distributiva* (Zuteilung von Ämtern und Gütern im Verhältnis zur Würdigkeit) und die ausgleichende *Justitia commutativa* (Regelung der Geschäfte und Delikte des einzelnen).

In der Nachfolge der Nikomachischen Ethik setzten die Theologen und Humanisten die Gerechtigkeit immer mehr mit dem Gemeinwesen, dem Staat – als ‘status’ der Ordnung – in Beziehung²⁰⁰. Für den politischen Bereich war sie nicht nur die höchste, sondern die einzige Tugend²⁰¹. Mit diesem diesseitig verstandenen Inhalt wurde sie vor allem in und an Rathäusern²⁰² sowie als Brunnenfigur dargestellt. Allein in der Schweiz wurden im 16. Jahrhundert mindestens zehn *Justitia*-Brunnen errichtet²⁰³, ja die *Justitia* wurde «fast so populär wie zuvor die Madonna»²⁰⁴.

Seit der Gründung von Universitäten im 13. Jahrhundert erlebte das römische Recht eine neue Blüte²⁰⁵. Im Zusammenhang mit den *Justitia*-

196 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 130.

197 Vgl. *Aristoteles*, *Nikomachische Ethik*, V. 2–7.

198 Im Justinianischen *Corpus Juris* wird *Justitia* von Ulpian folgendermassen definiert: «*Justitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuens.*», *Institutiones* I.1 pr. und *Digesten* I 1 10.

199 Deshalb waren *Misericordia*, *Benignitas*, *Liberalitas*, *Caritas* usw. die Untertugenden der Gerechtigkeit; vgl. *LCI* (wie Anm. 172), Sp. 470.

200 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 132 und Anm. 81.

201 Vgl. *Pleister* (wie Anm. 157), S. 134; vgl. auch Inschrift am Frankfurter Römerbrunnen, 1542/43: «*Justitia in toto virtutum maxima mundo.*».

202 Vgl. z.B. die *Justitia* des Daniel Heintz im Basler Rathaus, 1581, sowie diejenigen in den Rathäusern von Lübeck (1573) und Lüneburg (1577–1580) und am alten Rathaus von Köln (1573).

203 Vgl. *Jaccard* (wie Anm. 2), S. 98.

204 *Reinle* (wie Anm. 27), S. 130.

205 Vgl. *Kissel* (wie Anm. 161), S. 42.

Attributen entsprach die Waage dem Zeitgeist, dem sorgfältigen Abwägen der Argumente, der Betonung des Synallagma²⁰⁶. Durch das gleichzeitig neu erwachte Interesse am griechischen Geistesleben war das Schwert als Attribut der Gerechtigkeitsgöttin aktuell geworden. Hinzu kamen die heftigen Diskussionen um die Gewaltentrennung zwischen Staat und Kirche, die in der Zwei-Schwerter-Lehre kulminierten, und es ist nicht auszuschliessen, dass das Schwert als symbolisches Streitobjekt dieser Auseinandersetzung zusätzlich zu seiner überkommenen Bedeutung seine seit der Mitte des 13. Jahrhunderts regelmässige Verwendung als Justitia-Attribut mit herbeiführte²⁰⁷.

Sowohl als Kardinaltugend als auch als Zeichen der staatlichen Rechtssprechung wird die Justitia von nun an meist mit Schwert und Waage dargestellt, wenn auch andere Attribute nie ganz verschwinden. Im deutschen Kulturraum ist die wohl älteste, um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Justitia mit Schwert und Waage diejenige am Grabmal von Papst Clemens II. im Bamberger Dom²⁰⁸.

Seit dem 15. Jahrhundert wird die Gerechtigkeit zum Zeichen ihrer Unparteilichkeit gelegentlich mit geschlossenen Augen dargestellt²⁰⁹. Die Augenbinde ist zuerst am Ende des 15. Jahrhunderts als Spottbild für die Blindheit der Justitia in Albrecht Dürers Illustration des 'Narrenschiffs' von Sebastian Brandt überliefert²¹⁰, erhält jedoch, besonders von Deutschland ausgehend, seit 1520/30 die Bedeutung der Unparteilichkeit²¹¹.

Die häufigsten weiteren Attribute der Justitia sind der Vogel Strauss (gleich lange Federn für den Aequitas-Charakter), der Kranich (Vigilantia), der Löwe und das altrömische Rutenbündel (Strenge), der Erdball (Macht) sowie ein oder mehrere Gesetzbücher²¹². Begleitender Vertreter der Gerechtigkeit ist meistens Kaiser Justinian als Gesetzgeber, aber auch Gerechte des Altertums erscheinen in dieser Funktion²¹³.

Die Justitia wird auch in zum Teil bereits erwähnten Sonderformen dargestellt²¹⁴, so als göttliche oder himmlische Gerechtigkeit, in Form

206 Synallagma: das in Vertragsfreiheit auszuhandelnde Gleichgewicht der Vereinbarungen.

207 Vgl. Kissel (wie Anm. 161), S. 42/43 und LCI (wie 172), Sp. 468.

208 Vgl. Pleister (wie Anm. 157), Abb. 139, S. 88.

209 Vgl. LCI (wie Anm. 172), Sp. 468 und Justitia-Statue des Daniel Heintz im Basler Rathaus, 1581.

210 Basel 1494, München, Bayerische Staatsbibliothek.

211 Vgl. LCI (wie Anm. 172), Sp. 468.

212 Vgl. LCI (wie Anm. 172), Sp. 468.

213 Vgl. LCI (wie Anm. 172), Sp. 469.

214 Vgl. LCI (wie Anm. 172), Sp. 469f.

von Christus oder Dextra Dei mit Waage im Stuttgarter Psalter²¹⁵, oder als weibliche Allegorie, ohne Augenbinde und meist geflügelt, wie z.B. im Codice Tempi der Divina Commedia²¹⁶.

Auch die irdische Gerechtigkeit trägt keine Augenbinde, wenn sie nicht als Richterin, sondern als Hinweis auf die Gerechtigkeit Gottes oder als deren Abbild dargestellt ist, wie auf einem Relief des Monogrammisten SL²¹⁷.

Als Sol Justitiae, als apokalyptischer Reiter mit Waage und Schwert erscheint Christus, auf einem Löwen thronend, z.B. auf einem Kupferstich Dürers²¹⁸.

Einen Erlösungszustand schlechthin demonstrieren die Personifikationen von Justitia und Pax²¹⁹. Als Thronassistenten-Figuren oder sich küssend (Ps 84,11) erscheinen sie als Allegorien segensreicher Fürstentherrschaft²²⁰. Der Kuss von Justitia und Pax ist auch mit der Umarmung von Misericordia und Veritas (Ps 84) dargestellt, so im Utrechter Psalter²²¹, oder aber ausserhalb von Psalter-Handschriften meist als typologische Darstellung der Erlösung, der Verkündigung und besonders der Heimsuchung Mariens oder der Kreuzigung zugeordnet²²², z.B. im Petersburg-Psalter und auf einem Glasfenster des ehemaligen Zisterzienserklosters Wienhausen.

Justitia-Darstellungen nach Aristoteles zeigt eine Miniatur aus der Handschrift des Nicole Oresme²²³. Die Unterscheidung in Justitia distributiva und Justitia commutativa findet sich ähnlich in den Fresken Ambrogio Lorenzettis im Palazzo Pubblico in Siena²²⁴, sowie im Zyklus nach Aristoteles in den Appartamenti Borgia im Vatikan wieder²²⁵.

215 9. Jh., Stuttgart, Landesbibliothek, Ms. 23, fol 9v und 17v.

216 14. Jh., Florenz, Biblioteca Laurenziana.

217 1536, Berlin, Skulpturensammlung.

218 Um 1498/99, New York, Metropolitan Museum.

219 Vgl. bereits erwähntes Kuppelfresko der Grabeskapelle von El Bagawat/Ägypten.

220 Vat. Urb. gr., byzantinisch, 1. H. 12. Jh.

221 Um 830, Utrecht, Universitäts-Bibliothek, Ms. 484, 49v.

222 Vgl. Verkündigung und die vier Tugenden des Psalms 84, Mitte des 13. Jahrhunderts., Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9961–9962, fol. 10r; Die Tugenden des Psalms 84 kreuzigen Christus, um 1300.

223 1370/75, Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 9505, fol. 89.

224 Das gute Regiment, 1337/40.

225 Um 1520.

Als zugleich strafende (enthauptende) und belohnende (krönende) Gerechtigkeit erscheint die Justitia auf Giotto's Fresko in der Arenakapelle in Padua und auf Lorenzettis obenerwähntem Wandmal²²⁶.

Im Anschluss an Aratos und Ovid wird Justitia als Sternenjüngfrau zwischen Löwe und Waage dargestellt²²⁷.

Der Seelenwäger Michael, seit dem 12. Jahrhundert von Byzanz aus aufkommend, übernimmt möglicherweise von der Justitia Waage und Schwert, weil er die göttliche Gerechtigkeit ausübt²²⁸. Inhaltliche Verbindungen bleiben beispielsweise auf einem Kreuzreliquiar aus dem Maasgebiet bestehen, auf dem Justitia als Seelenwägerin erscheint²²⁹.

Die beiden Justitia-Figuren des Daniel Heintz repräsentieren die irdische Gerechtigkeit ohne Augenbinde, mit Schwert und Waage. Während die Berner Justitia inmitten der klugen und törichten Jungfrauen innerhalb des Weltgerichtportals am Berner Münster weniger als RichterIn auftritt (diese Funktion übernimmt bereits der Erzengel Michael) als vielmehr die Gerechtigkeit Gottes auf Erden symbolisiert, ist die Basler Rathaus-Justitia im Vorzimmer des Regierungsratssaals im Rathaus als Allegorie der staatlichen Rechtssprechung zu verstehen.

Auftraggeber, Voraussetzungen und Motivationen bei der Stilwahl der beiden Justitia-Statuen

1575, am Ende seiner ersten Schaffensperiode am Berner Münster (1571–1575), ersetzte Daniel Heintz im Auftrag des Berner Rates die von Erhard Küng geschaffene originale Trumeaufigur am Hauptportal durch eine Justitia-Statue. Im Gegensatz zu den detaillierten Bauverträgen und -vorschriften der Gewölbe und des Chorlettners, die Heintz in dieser Zeitspanne ausführte, scheinen zur Justitia keine Quellen vorhanden zu sein.

Das Münster-Hauptportal ist eines der wenigen Zeugnisse, das den Bildersturm nahezu unbeschadet überstanden hat, und zugleich der «einzige Zeuge»²³⁰ für die Beurteilung der mittelalterlichen Bildhauerkunst in Bern. Fanz Josef Sladeczek sieht im schmiedeisernen Gitter, das die Vorhalle bereits vor der Reformation schützte, einen möglichen

226 1305.

227 Vgl Anm. 164.

228 Vgl. *LCI* (wie Anm. 172), Sp. 470.

229 Um 1160/70, Privatsammlung, New York.

230 *Sladeczek F. J.*, Erhard Küng, Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern, Bern 1990, S. 54.

Grund für die Verschonung der Portalskulptur und daher vor dem direkten Zugriff der Ikonoklasten. Er folgert daraus, dass das ursprüngliche Trumeau-Standbild nicht während des Bildersturms entfernt worden ist, sondern erst kurz vor der Errichtung der Justitia-Figur des Daniel Heintz im Jahre 1575.

Die Berner Justitia ist gleichsam eine Ergänzung des spätgotischen Portalfiguren-Programms des westfälischen Bildhauers und Werkmeisters am Berner Münster, Erhard Küng (um 1420–1507), das im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden ist²³¹. Dieses «letzte Kirchenportal der Gotik, das noch ein umfassendes Bildprogramm besitzt»²³², beinhaltet die Thematik des Jüngsten Gerichts und beherbergt über 200 Figuren.

Am Gewände sind die zehn klugen und törichten Jungfrauen dargestellt (Matt. 25, 1–13), die als Auslegung des Jüngsten Gerichts fast durchgehend das Programm eines mittelalterlichen Gerichtsportals begleiten²³³. Den Trumeau schmücken zwei Engel sowie die Heintzsche Justitia, die mit den Gewändefiguren in direktem Zusammenhang stehen. Im Tympanon findet das eigentliche Gericht statt, mit dem Erzengel Michael als Seelenwäger und Streiter Christi als Zentralfigur. Dahinter vollzieht sich die Scheidung der Menschheit, unter der sich auch Figuren des Alten Testaments, Heilige, Engel und Teufel befinden. In den Archivolten sind Engel, ein Teufel, Propheten und Apostel dargestellt, oberhalb des Bogenscheitels die Deeis. Abgeschlossen wird das Programm durch ein Netz figürlicher Schlusssteine am Gewölbe. Die Seitenwände der Portalvorhalle wurden 1501 mit Verkündigungs- und Sündenfallgemälden des Berner Nelkenmeisters ausgeschmückt: «Zusammen mit dem übrigen Bildprogramm vermitteln sie den Eindruck eines Gesamtkunstwerks, durch das das Westportal einem spätgotischen Retabel gleichkommt»²³⁴.

Innerhalb dieses Gerichtsportals nimmt die Justitia einen durchaus berechtigten Platz ein, obwohl der Erzengel Michael als Stellvertreter Christi die eigentliche Richterfunktion innehat. Inmitten der Jungfrauen im Gewändebereich, die kluges oder törichtes menschliches Handeln versinnbildlichen, dessen Konsequenzen im Tympanon dargestellt sind, tritt die Justitia als diesseitig verstandener Hinweis auf die Gerechtig-

231 Vgl. *Sladeczek* (wie Anm. 230); *Mojon* (wie Anm. 102), S. 172–194.

232 *Mojon* (wie Anm. 102), S. 189.

233 Vgl. *Sladeczek* (wie Anm. 230), S. 46.

234 *Sladeczek* (wie Anm. 230), S. 47.

keit Gottes auf, die im Weltgericht vom Erzengel Michael ausgeübt wird.

Über die ursprüngliche Trumeaufigur, entweder eine Madonna, ein heiliger Vinzenz (Schutzpatron des Berner Münsters) oder Christus, herrscht Unklarheit. Franz Josef Sladeczek hat zur Klärung dieser Frage auf die Schriftrollen hingewiesen, die von der jeweils äussersten Gewände-Jungfrau und den beiden Trumeau-Engeln getragen werden²³⁵. In einer überzeugenden Analyse hat er frappante textuelle und inhaltliche Übereinstimmungen der Rolleninschriften mit Handschriften der mittelalterlichen Mülhhauser und Darmstätter 'Zehnjungfrauenspiele' festgestellt, in denen Maria eine wichtige Rolle als Bekränzerin der Klugen (siehe die bekränzten klugen Jungfrauen am Münsterportal) und Fürbitterin der Törichten einnimmt. «Setzt man voraus, dass die Mittelfigur – im selben Masse wie die sie flankierenden Engel – in den szenischen Ablauf des Jungfrauenspiels eingebunden war, so ist eine Vinzenzfigur allein von daher auszuschliessen. Ebenso scheidet eine Christusfigur aus, da sie am Portal [...] eine Vertretung in den beiden Trumeauengeln gefunden hat»²³⁶. Dem heiligen Vinzenz weist Sladeczek in Analogie zu Schutzpatron-Nebenportalen französischer Kathedralen das südliche Westportal des Münsters zu²³⁷.

Ob sich Daniel Heintz bei der Konzeption seiner Justitia-Figur an ausdrückliche Stilvorschriften zu halten hatte, ist zwar nicht belegt, doch es ist anzunehmen, dass man von ihm das Konformitätsbewusstsein erwartete, welches er bereits an den Münsterengewölben unter Beweis gestellt hat. Freilich hat sich Heintz nicht einfach mit einer plumpen Kopie der Portalfiguren begnügt. Wie bereits erwähnt, ist die Heintzsche Justitia eine Ergänzung im gotischen Stil nach einer modernen Idee, ein Beispiel, das dennoch auf den ersten Blick stilistisch und typologisch 'authentisch' wirkt, und sich bewusst ins originale Portalkonzept einfügt.

* * *

1581 wurde Heintz vom Basler Rat beauftragt, im Vorraum des Regierungsratssaals des Rathauses das gotisierende Wendeltreppenge-

235 Vgl. Sladeczek (wie Anm. 230), S. 48–57, mit Verweis auf die bisherige Literatur zu diesem Thema.

236 Sladeczek (wie Anm. 230), S. 56; Wortlaut auf der Schriftrolle des rechten Trumeau-Engels: «O ir dorachten kumet ze spat, der brutga die tur beschlosse hat. [...]».

237 Vgl. Sladeczek (wie Anm. 230), S. 56

häuse mit dem Justitia-Figürchen zu fertigen, wofür er 162 Pfund erhielt²³⁸.

Das Regierungsratssaal-Vorzimmer hat in mehreren Bauetappen seine heutige Gestalt angenommen²³⁹: Die Wände waren ursprünglich mit einer 1510 datierten Laubgewinde-Dekoration überzogen, die 1612 durch die Historien des Hans Bock überdeckt worden sind. Um 1540 wurde die aufwendige spätgotische Bekrönung der Türe zum Regierungsratssaal aufgesetzt. 1581 schuf Heintz als weiteren wichtigen Eingriff die steinerne Wendeltreppe samt gotisierendem Gehäuse und manieristischer Justitia anstelle einer hölzernen Spindel, die in der Ecke der Eingangswand stand²⁴⁰.

Wie bereits im Zusammenhang mit der Berner Justitia fehlen auch in Basel schriftliche Angaben oder Vorschriften bezüglich der Stilwahl des prunkvollen Ziergehäuses und der Justitia-Figur. Von neuem wird der Heintz kennzeichnende behutsame und zugleich eigenwillige Umgang mit bestehender Bau- und Skulptursubstanz deutlich: Das gotisierende Gehäuse nimmt die Formen der spätgotischen Türbekrönung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf und fügt sich damit in die bestehende Zimmerausschmückung ein, obwohl seine ausgeprägten Krabben und Kreuzblumen fast barock anmuten. Im Gegensatz zum Treppengehäuse ist die Justitia-Figur eine freie moderne Schöpfung im Sinne der Spätrenaissance und des Manierismus, deren Stilwahl durch die Renaissance-Ranken der Wandbemalung 'legitimiert' ist.

Sowohl die Berner als auch die Basler Justitia (samt Treppengehäuse) sind innerhalb der zeitgenössischen schweizerischen Skulptur bemerkenswerte Schöpfungen, die gleichzeitig sensibel auf bestehende Skulptursubstanz eingehen.

Werkanalyse

1575²⁴¹ ersetzte Daniel Heintz die ursprüngliche Trumeaufigur des Münster-Hauptportals durch ein ca. 150 cm hohes Justitia-Standbild aus Kalkstein, das er am rechten Kleidersaum signiert und mit seinem Meisterzeichen versehen hat. Zwar trägt es nicht mehr zum Verständnis

238 Staatsarchiv des Kantons Basel, Finanz H, Fronfastenrechnungen 1581/82 II.

239 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 110), S. 68ff.

240 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 110), S. 69.

241 Im Baldachin aufgemalte Datierung, vgl. *Zesiger* (wie Anm. 109), S. 35.

des Zehnjungfrauenzyklusses bei²⁴², doch entsprach die Wahl der Justitia dem humanistisch geprägten Zeitverständnis, indem ihre Anwesenheit «aus dem einst göttlichen Gericht eine irdische Stätte der Rechtsprechung [macht]» und «das Jüngste Gericht auf jenen Standpunkt weltlicher Jurisdiktion [hebt], den sie längst schon an den Aussenfassaden der Rathäuser verkörperte»²⁴³. Die Vergoldung und Polychromierung führte Hans Rohr, «der flachmaler von der Justitia bildnuss an der Lutkilchen» aus²⁴⁴.

1667 wurde das gesamte Portal «mit farben angestrichen und alle bilder ussgmalt», 1765 mit einem steingrauen Anstrich übertüncht und 1914 mit einer «dezenten» Farbgebung versehen²⁴⁵. Untersuchungen im Vorfeld dieser Restauration führten zum Schluss, dass die Bemalung unter der grauen Uebertünchung eine «vollständige mit Farbe durchgeführte Behandlung» von Figuren und Portalarchitektur²⁴⁶ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stamme und vermutlich unter dem Einfluss von Daniel Heintz geschaffen worden sei²⁴⁷. Dafür existieren jedoch weder archivarische Belege, noch können die Farbspuren in diesem Sinne interpretiert werden²⁴⁸. Man entschied sich schliesslich für zwei verschiedene Polychromien: spätgotisch-bunte Farbenpracht im Weltgerichtsbild und farblich verhaltene, dem «strenger werdenden kirchlichen Geschmack» der Spätrenaissance entsprechende Farbgebung für die Archivoltenfiguren, während die Jungfrauen und die Gerechtigkeit als Überleitung mit «gesteigerter Glut der Farbe» erscheinen²⁴⁹. Das gepanzerte Kleid der Justitia wurde grösstenteils vergoldet. Lediglich der Unterrock, die Sauminnenseiten der seitlichen Faltenkas-

242 Vgl. vorhergehendes Kapitel.

243 *Sladczek* (wie Anm. 230), S. 55.

244 Staatsrechnung 1576, *Händcke-Müller* (wie Anm. 127), S. 118; *Von Rodt*, Bernische Stadtgeschichte, 1886, S. 131, Anm. 4.

245 *Bächtiger F.*, Das Schicksal der Münsterfiguren von der Reformation bis heute, 1982, S. 88ff; zur umstrittenen Restauration von 1914 und deren Vorgeschichte vgl. *ders.*, Restaurierungsprobleme um die Portalfiguren des Berner Münsters, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42, 1985/1, S. 29–34.

246 Der Münsterbau in Bern, Jahresbericht 1914, S. 15.

247 Der Münsterbau in Bern (wie Anm. 246), S. 15.

248 Vgl. *Bächtiger* (wie Anm. 245/2), S. 29: Offenbar liegt eine Verwechslung mit der zu diesem Zeitpunkt unbekannten Restauration von 1667 vor. Vgl. Der Münsterbau in Bern, Jahresbericht 1918, S. 8.

249 *Zesiger A.*, Das Jüngste Gericht am Hauptportal des Berner Münsters, Blätter für Bernische Geschichte XII, 1916, S. 37 und 41; *Bächtiger* sieht als wahre Absicht dieser Lösung einen von vornherein geschlossenen Kompromiss zwischen protestantischen Anschauungen und historischdenkmalpflegerischen Vorstellungen; Vgl. *Bächtiger* (wie Anm. 245/2), S. 33.

kaden sowie der Gürtel und die Oberarmschleifen sind in dezentem Türkis gefasst. Das Inkarnat ist gräulich übertüncht (Reste der Bemalung von 1765?), darunter schimmert eine helle beigefarbene Bemalung durch. Auch die Ärmelinnenseiten sind grau gefasst. Die Haartracht ist teils vergoldet, teils gäulich gehalten, die Attribute sind vergoldet.

Seit 1982 befinden sich die Portalfiguren, abgesehen vom Tympanon-Gerichtsbild, in noch nicht restauriertem Zustand im Bernischen Historischen Museum²⁵⁰, wo sie in miteinander verbundenen Räumen einzeln auf hohe Sockel gestellt sind. Dadurch geht der ursprüngliche, simultan erfassbare Bühneneffekt des Portals verloren: dem Betrachter bietet sich die zwar interessante, doch merkwürdige Gelegenheit, zwischen dem Portalprogramm hindurchzuschreiten und die Figuren von mehreren Seiten zu betrachten²⁵¹.

1991 wurden anlässlich der 800 Jahrfeier der Stadt Bern die in 16jähriger Tätigkeit unter der Leitung Walter Fuhrers von der Münsterbauhütte gefertigten, in lebhaften Farben gefassten Kopien am Hauptportal aufgestellt.

* * *

In der anschliessenden Werkanalyse beschränken wir uns auf die Originalskulptur im Bernischen Historischen Museum²⁵² (Abb. 4), sowie deren ursprünglichen Standort, das Münster-Weltgerichtsportal (vgl. Abb. 1).

Die Justitia erscheint als elegante, diadembekrönte Frauengestalt in langem, hochgegürtetem Gewand mit Bauchpanzer. Mit ausgebogenen Armen trägt sie das Schwert in der rechten, die Waage in der linken Hand. Ihr Blick ist auf die törichten Jungfrauen am linken Portalgewände gerichtet, denen sie sich mit geneigtem Haupt zuwendet und somit einen Aktionsraum herstellt, der sie mit den Gewandfiguren verbindet. Sie steht barfüssig vor einer halbrunden Nische auf der schmalen, dem polygonalen Trumeaufeiler-Kapitell aufgelegten Plattform. Am oberen Nischenende befindet sich eine masswerkverzierte Baldachinkrone, während die Justitia auf Oberkörper- und Kopfhöhe von zwei schwebenden, masswerkgeschmückten Wimpergen flankiert wird, deren Fialen ihr Haupt überragen. Sie überhöhen die beiden, den Jungfrauen

250 1983 wurde von der Münsterbauhütte eine Expertise über die verschiedenen Farbschichten in Auftrag gegeben, deren Resultate noch unveröffentlicht sind (Mitteilung von Herrn Burri, Münsterbauhütte Bern).

251 Vgl. *Sladeczek* (wie Anm. 230), S. 41ff.

252 Inventarnummer 42599.



*Abb. 4: Historisches Museum Bern,
Justitia-Statue des Daniel Heintz, 1575
(Reproduktion mit Bewilligung des Historischen Museums Bern)*

zugewandten und Schriftrollen tragenden Engel, deren Flügelspitzen bis zu den Oberschenkeln der Justitia reichen. Darunter halten zwei Brustfiguren eine grosse Schriftrolle.

Im C-Schwung der Justitiafigur, der Grazilität ihres Körpers, den verhaltenen Gesichtszügen, sowie im aufwendig drapierten Kleid mit seiner reichen, feinmodellierten Faltengebung, den gestauten Knickfalten, den in weichen Wellensäumen auslaufenden Faltenkaskaden und den dekorativ geschlitzten Ärmeln lebt die gotische Gewandfigur nach, die jedoch eine renaissancehaft-körperliche Umsetzung erfahren hat. Das Gewand erscheint trotz seiner Stoffmasse leicht und transparent und hat nichts mehr mit der schweren, blockhaften Stofflichkeit der übrigen Portalfigurengewänder gemeinsam²⁵³. Es umhüllt den grazil gelängten Körper ohne ihn zu verdecken und lässt dessen sanftgerundete Formen und weiche Konturen an einzelnen Stellen feinmodelliert hervortreten.

In gelungenem, manieristisch-elegantem Kontrapost steht die Justitia mit vorgestelltem linken Bein auf der nach hinten ansteigenden Plattform. Der untere Teil des in Toga-Manier drapierten Beinkleides ist bis zur Mitte des rechten Oberschenkels hochgerafft und mit der rechten Rockhälfte in einem breiten, plastisch modellierten Wulst bogenförmig an die rechte Hüfte gehoben. Er ist in flachen, breiten Falten über den Unterarm gelegt und fällt in einer weichgeschwungenen Röhrenfaltenskaskade an der Beinaussenseite herunter. Der feinprofilierter, in langen Bahnen ansteigende Faltenwulst bildet gleichsam die untere Hälfte der ausgeprägten, eleganten C-Linie der Figur, die am rechten Nackenband entlang zum stark nach links geneigten Kopf führt und am muschelförmigen Diadem über der Stirn endet.

Die Bauch- und Unterleibspartie wird von einem sanftgewölbten, mit einem Arabesken-Flachrelief geschmückten antikisierenden Zierpanzer bedeckt, der auf römische Vorbilder zurückgeht²⁵⁴. Der obere Panzer rand verschwindet oberhalb der Taille unter dem breiten, in zarte Falten gelegten Gürtelband, das die Grazilität von Taille und Oberkörper betont, und dessen zu einer Schleife gebundener, rosettenförmiger Knoten elegant nach rechts verschoben ist. Vom frontal vor dem Portal stehenden Betrachter aus erscheint der Panzer mit seinem bogenförmigen

253 «Die fehlende Akzentuierung der Körperlichkeit, die diese Figuren auszeichnet, kann [...] als wesentliches Merkmal des Künigschen Stils bestimmt werden.» *Sladeczek* (wie Anm. 230), S. 72.

254 Vgl. römische Soldatenpanzer, z.B. an der Kolossalstatue des Kaisers Konstantin, um 320 n. Chr., Rom, Lateran.

unteren Rand als spiegelverkehrtes Gegenstück der Wimperg-Masswerkverzierungen, die sich gut mit den Panzerarabesken vertragen, und deren nahezu halbrunde obere Fassung sich optisch mit dem unteren Panzerrand verbindet. Dadurch entsteht eine harmonische wellenförmige Linie, deren Übergänge durch die weit ausladenden Ärmel überspielt werden. Sie bindet die Justitia gemäss der spätgotischen Vorliebe für das Ineinanderfließen von Ornamentalem und Figürlichem in die Portalarchitektur ein und stellt somit auch eine Verbindung zur übrigen Portalplastik her.

Am grazilen Oberkörper und der sanftgerundeten Schulterpartie ist das zartgefältelte hemdartige Gewand enganliegend und einfach gehalten und am tiefen Halsausschnitt mit einem schmalen waagrechten Bordürenband abgeschlossen. Das Décolleté ist mit einer dicken Gliederkette geschmückt, an der ein rundes, spitz zulaufendes Medaillon hängt. Vom Nacken aus verlaufen zwei breite, hellrot bemalte und golden umrandete Bänder an den Schultervorderseiten quer zu den Brustaussenseiten. Die dekorativ geschlitzten, überlangen Ärmel umspielen raffiniert die ausgebogenen Arme.

Die kräftigen Hände der Justitia sind dickfingrig und mit goldenen Ringen geschmückt, die Fingernägel nur angedeutet. In der linken, angewinkelten und maniert gespreizten Hand hält sie mit Daumen und Zeigefinger die arg aus dem Gleichgewicht geratene, an die Kleiderkontur angelehnte vergoldete Waage, deren Balken steil nach hinten abfällt. Breitfingrig umschliesst die rechte, an die Hüfte gehobene Hand den kugelförmig abgeschlossenen Knauf des vergoldeten, leicht nach rechts vorgehaltenen Schwertes, das die Justitia überragt.

Auf dem langen, kräftigen Hals neigt sich das reichgeschmückte Haupt in einer starken Linksdrehung den törichten Jungfrauen zu. Es wird dadurch in eine ausgeprägte, schöngeschwungene, S-förmige Stirn-Nasenlinie 'gezwungen', wodurch es an Körperlichkeit verliert und die rechte Wangenpartie als Fläche erscheint, die in die rechte Hals- und Décolletépartie übergeht. Diese typisch manieristische Haltung weist zugleich auf den linearen 'weichen Stil' des 14. Jahrhunderts und erinnert an die 'schönen Madonnen' mit ihren feinen, elegant-verhaltenen Gesichtszügen, so zum Beispiel an die um 1320 entstandene Maria der Heimsuchungsgruppe aus dem Kloster Katharinental²⁵⁵. Das schmale Gesichtsoval mit seinen weichgeschwungenen Konturen und der zart-

255 Vgl. *Baier-Futterer I.*, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440*, Augsburg 1930, S. 173, Abb. S. 27.

gerundeten Stirn-, Wangen- und Kinnpartie weist feinmodellerte, verhaltene Gesichtszüge im $\frac{3}{4}$ -Profil auf. Ihr Ausdruck ist ruhig gesammelt und würdevoll in sich gekehrt, ohne streng oder vorwurfsvoll zu sein, und er erweckt durch den ernsten Blick auf die törichten Jungfrauen den Eindruck, dass die Justitia deren Verhalten bedauert. Die voluminös gewellten, fein modellierten Haare sind über der Stirn durch ein muschelförmiges Diadem zurückgenommen und am Haaransatz über der Stirnmitte mit einem kugelförmigen Knoten geschmückt. Das muschelförmige, mit flachen Längsrillen versehene Diadem wurde offensichtlich im Zuge der Restauration von 1914 'gestutzt'²⁵⁶. Sein glatter, feinkantig nach vorn gebogener Rand wurde entfernt, breit abgestumpft und die abgerundeten Rillenenden herausgeschnitten, wodurch der manieristische Charakter der Stirnpartie und die starke C-Biegung der gesamten Figur gemindert wurde. Am Hinterkopf der Justitia verschwinden die Haare unter einer reichdekorierten, enganliegenden Haube, die mit Schleifen und zwei halbkugelförmig ausgestülpten Ohrhäubchen versehen ist. Der Haarschmuck erinnert in zeitgenössisch abgewandelter Form an griechisch-antike Vorbilder²⁵⁷. Am Nacken wird unter der Haube ein Teil der Haare sichtbar, der locker zusammengebunden ist und in drei langen, gewellten Strähnen an der Rückenmitte herabfallen.

Im Gegensatz zur reichdrapierten, mit Knoten, Schleifen und Bändern geschmückten Vorderseite ist die Hinterseite des Kleides einfach gehalten. Die Hüft- und Beinpartie ist mit regelmässigen, langen, der Körperlinie folgenden Röhrenfalten versehen, während die Oberkörperpartie durch die Gurtschnürung fein gefältelt ist.

Der sorgfältige antikisierende Faltenstil des toga-artig drapierten Beinkleides weist auf römisch-antike und frühchristliche Vorbilder zurück²⁵⁸. Der breite, plastisch hervortretende Wulst am unteren Kleiderand der Justitia ist stilistisch eng mit dem unteren Teil der an den Unterleib des römisch-hellenistischen Augustus von Prima Porta-Standbildes gelegten Drapierung verwandt²⁵⁹.

In diesem Zusammenhang ist unbedingt die Apostelstafel im Basler Münster zu erwähnen, die im Zeitraum von 1000 bis 1185/90 entstanden und von der frühchristlich-römischen Sarkophagplastik des 2.–4. Jahr-

256 Vgl. Justitia-Diadem auf vor 1914 entandenen Photographien.

257 Vgl. Bruhn W., Tilke M., Das Kostümwerk, Berlin 1941, S. 48, Abb. 12.

258 Vgl. z.B. die togabekleideten Relieffiguren an einem Sarkophag mit alt- und neutestamentarischen Szenen, 4. Jh. n. Chr., Rom, Vatikanischer Friedhof.

259 Augustus aus der Villa der Livia bei Prima Porta, um 20 v. Chr., Rom, Vatikan.

hundreds beeinflusst ist²⁶⁰. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hat Daniel Heintz dieses bedeutende Werk in den Jahren, die er in Basel verbracht hat, gesehen, und es ist denkbar, dass ihn die raffiniert strukturierte Faltengebung der Toga-Beinkleider mit den in langen Bahnen modellierten Drapierungen am unteren, hochgehobenen Rand und den danebenliegenden, flächiger gehaltenen, das Knie und den Oberschenkel abzeichnenden Partien bei der Wahl des Justitiakleides inspiriert hat.

Dieser antikisierende Faltengebungstypus tritt wiederum in der französischen Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts auf und erinnert in unserem Fall stark an die Patriarchen- und Prophetenfiguren am Mittelportalgewände des nördlichen Querhauses von Chartres²⁶¹.

Auch in bezug auf die elegante Gesamthaltung der Justitia finden sich in die Gotik zurückweisende Vorbilder, nämlich die beiden berühmten, voneinander abhängenden Strassburger und Bamberger Synagoge-Figuren aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts²⁶², erstere von Sens und Chartres²⁶³, letztere von der Reimser Kathedralplastik beeinflusst²⁶⁴. Ihre schlanken, hohen, raffiniert gedrehten Gestalten mit den dünnen, körperbetonenden Gewändern, an denen sich das vortretende Knie abzeichnet, sowie die ausgebogenen Arme und die nach links geneigten Häupter, lassen Vergleiche mit der Justitia von Daniel Heintz durchaus zu. Zudem sind die feinen Kleiderspannfalten an Décolleté und Oberarmpartie der Justitia, der Strassburger und der Bamberger Synagoge, sowie die regelmässige Fältelung unterhalb der Brüste von Justitia und Bamberger Synagoge stilistisch eng miteinander verwandt. Ob Heintz die Bamberger Synagoge mit eigenen Augen gesehen hat, ist nicht bekannt. Dokumentarisch gesichert ist jedoch sein Aufenthalt in Strassburg anlässlich der grossen Tagung zur Revidierung der Bauhüttenordnung, an die er als einer der acht Basler Vertreter gesandt wurde²⁶⁵, und es ist anzunehmen, dass er bei dieser Gelegenheit auch die berühmte Synagoge am südlichen Querhausportal des Münsters besichtigt hat.

260 In der Ostwand des südlichen Seitenschiffs eingemauert; vgl. dazu den Artikel von E. Beer im Wallraff-Richarz Jahrbuch 1977.

261 1. Viertel des 13. Jh.

262 Strassburger Synagoge, um 1230, ursprünglich südliches Münsterquerhaus, heute im Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg; Bamberger Synagoge, 1. Hälfte des 13. Jh., ursprünglich Dom-Fürstenportal, heute im Kircheninneren.

263 Von der obengenannten Bauhütte des Nordquerhauses beeinflusst.

264 Vgl. Sauerländer W., Gotische Skulptur in Frankreich; 1140–1270, München 1970.

265 Vgl. Heideloff C., Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844, S. 45; Riggenbach (wie Anm. 110), S. 47.

Heintz hat seine Justitia einerseits durch den ausgeprägten C-Schwung sowie durch die überreiche Schmuck- und Detailfülle des Kleides der spätgotischen Portalplastik angepasst und sich andererseits in bezug auf Kleider- und Faltenstil, aber auch auf die Gesamthaltung des Körpers hochgotischer Stil- und Formelemente der französischen und deutschen Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts bedient. Durch diese raffinierte 'doppelte Gotisierung' hat er elegant das Konformitäts-*'problem'* gelöst und sich zugleich ermöglicht, nicht auf zeitgenössischere Renaissance-Stilelemente verzichten zu müssen, indem er Gemeinsamkeiten der Mittelalter- und Renaissance-Antikenrezeption geschickt miteinander verbunden hat. Freilich stellen die obenerwähnten Beispiele mittelalterlicher französischer, deutscher und schweizerischer Skulptur keine direkten Vorlagen für die Berner Justitia dar. Sie sind vielmehr als Beispiele der Antikenrezeption verschiedener Epochen aufgeführt, die formal und stilistisch mit der Justitia-Statue verwandt sind.

Das hochgeraffte, in langen plastischen Faltenbahnen drapierte Beinkleid der Justitia mit den reichen seitlichen Faltenkaskaden weist auch auf die antikisierenden Gewänder der zierlichen Allegorien, Musen, Götter und Göttinnen auf den Plakettenfolgen des in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg tätigen Hauptmeisters der deutschen Renaissance-Plakettenkunst, Peter Flötner, hin. Er verhalf dieser in Italien entstandenen und dort bereits im 16. Jahrhundert verbreiteten Gattung auch nördlich der Alpen zu Bedeutung²⁶⁶. Seine Plaketten wurden vielfach kopiert, waren bis ins 17. Jahrhundert hinein als Vorlagen bei Künstlern und Kunsthandwerkern beliebt und auch als Sammelobjekte begehrt²⁶⁷. Basilius Amerbach hat eine grosse Zahl solcher Plaketten besessen²⁶⁸, unter anderm die um 1540 entstandene, im Historischen Museum Basel verwahrte Folge der sieben stehenden Tugenden, die eine der stärksten Nachahmungen der Flötnerfolgen erfahren hat und vorwiegend in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts von Künstlern und Kunsthandwerkern aller Sparten rezipiert wurde²⁶⁹. Die Gesamthaltung

266 Vgl. *Pechstein K.*, Peter Flötner, in: *Fränkische Lebensbilder* 11, 1984, S.91–100.

267 Vgl. *Weber I.*, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500–1650, 2 Bde., München 1975.

268 Vgl. *Ackermann F.*, Plaketten im Amerbach-Kabinett, in: *Amerbach-Katalog* (wie Anm. 6), S. 52; Sie sind im Inventar D (1585/87; S. III/IV Z46/1f) aufgeführt, doch hat Amerbach die sehr wahrscheinlich aus einer Basler Goldschmiedewerkstatt stammenden Flötner-Plaketten vermutlich bereits vor 1578 besessen. Vgl. *ibid.*, S. 96. Ein Teil dieser Sammlung befindet sich im Historischen Museum Basel.

269 Vgl. *Weber* (wie Anm. 267), Textband S. 72ff; Virgil Solis hat die Folge in Stichen kopiert.



*Abb. 5: Historisches Museum Basel, Justitia-Darstellung
aus der Plakettenreihe der sieben stehenden Tugenden, Peter Flötner, um 1540
(Reproduktion mit Bewilligung des Historischen Museums Basel)*

der Flötner-Justitia (Abb. 5), Kopfhaltung, Kontrapost, Körperbiegung, sowie die durch das Gewand hindurch sichtbare Knie- und Oberschenkelpartie erinnern stark an die Heintzsche Justitia. Der Beinkleid-Faltenstil mit den seitlichen Kaskaden gleicht jedoch trotz seines weniger fließenden Wurfes stärker den Gewändern auf der ebenfalls im Historischen Museum Basel ausgestellten, gleichzeitig geschaffenen Folge der neun Musen. Für ihre Rezeption findet sich in der Monumentalplastik in Basel ein prachtvolles Beispiel, der Rebhausbrunnen²⁷⁰, der jedoch keinen Einfluss auf unsere Justitia ausgeübt hat.

Wiederholt wurde die Justitia mit den Renaissance-Brunnenfiguren aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht²⁷¹, die dem schwäbischen Bildhauer Hans Gieng zugeschrieben werden, vor allem mit der Berner Justitia von 1543²⁷² (Abb. 6). Diese Werke stellen die einzige Renaissanceplastik-Gruppe in Bern dar und gelten als bedeutendster bildhauerischer Zyklus des 16. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang hat Paul Hofer auf die typologische Herkunft des oberdeutschen und schweizerischen Figurenbrunnens aus dem Kreis der ausgehenden lombardischen Frührenaissance hingewiesen²⁷³. Gesamthaltung, Formvorrat und Motivik der Giengschen Brunnengruppe in Bern finden sich vollzählig an der Kathedrale von Como, Hauptwerk der Rodari-Werkstatt²⁷⁴, der Figurentypus in zahlreichen Arbeiten der Tessiner Landsleute der Rodari in Mailand und Genua²⁷⁵ und ferner in der Plastik Brescias um 1520/30 wieder²⁷⁶. Stilkritisch lassen sich an den Brunnenfiguren wie an der Heintzchen Justitia und der deutschschweizerischen Renaissanceplastik überhaupt drei Richtungen unterscheiden: der Renaissance ist die antikisierende Idee des freistehenden, rundplastisch modellierten Standbildes verpflichtet, während die Gesamtauffassung des Details bereits eindeutig manieristisch ist, und die 'linea serpentinata' sowie die verschwenderische Schmuck- und Detailfülle in die Spätgotik zurückweisen. An der Giengschen und der Heintz-

270 Historisches Museum Basel, um 1550 entstanden.

271 Historisches Museum Bern.

272 Vgl. Hofer (wie Anm. 38), S. 320; Mojon (wie Anm. 102), S. 194.

Zu Giengs Werk: Hofer (wie Anm. 38), S. 236ff.; Strub (wie Anm. 37); Strub M., Die Kunstdenkmäler des Kantons Freiburg, Bd. I, Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel 1964, S. 216ff.

273 Vgl. Hofer (wie Anm. 38), S. 232f. und S. 243ff.; Reinle (wie Anm. 27), S. 129f.; Jaccard (wie Anm. 2), S. 98.

274 Vgl. Hofer (wie Anm. 38), S. 243, Anm. 6.

275 Vgl. Hofer (wie Anm. 38), S. 244, Anm. 1.

276 Vgl. Hofer (wie Anm. 38), S. 244, Anm. 2.



*Abb. 6: Historisches Museum Bern, Brunnenstandbild der Justitia,
Hans Gieng zugeschrieben, 1543
(Reproduktion mit Bewilligung des Historischen Museums Bern)*

schen Justitia lassen sich zusätzlich zu diesen allgemeinverbindlichen Gemeinsamkeiten mehrere detaillierte formale Parallelen ausmachen, obwohl die Gesamtwirkung der beiden Figuren sehr unterschiedlich ist. Besticht die sich vom Betrachter abwendende Portal-Justitia durch ihre ätherisch-verhaltene Anmut und Grazie, erscheint die Brunnen-Justitia trotz Augenbinde durch ihre schwung- und kraftvolle, auf den Betrachter gerichtete physische Präsenz weit energischer und stämmiger. Die gemeinsamen figürlichen Motive der leicht zurückgelehnten Körperbiegung, des Kontrapost und der gebogenen Armhaltung, sowie die Ziermotive des schleifengeschmückten Bauchpanzers, des geraden Halsauschnittes mit der Anhänger-Kette und der dekorierten Haube sind an der jüngeren Justitia dementsprechend eleganter und gezielter umgesetzt. Überdies ist ihr Kleid an der Rückseite mit denselben regelmässigen parallelen Röhrenfalten versehen, wie sie an mehreren Giengschen Brunnenfiguren auftreten²⁷⁷.

Ein weiterer, letztlich in die selbe Richtung weisender und beide Justitiafiguren direkt beeinflussender 'gemeinsamer Nenner' sind vom bernischen Renaissance-Maler und -Zeichner Niklaus Manuel geprägte Figurentypen²⁷⁸ – im Fall unserer Justitia interessanter- und vielleicht sogar ironischerweise ein Holzschnitt mit der Darstellung einer törichten Jungfrau²⁷⁹ (Abb. 7), die Heintz mit grosser Wahrscheinlichkeit im Kunstkabinett des Basilius Amerbach gesehen hat²⁸⁰, denn die zahlreichen formalen und stilistischen Übereinstimmungen sind frappant. Nicht nur der C-Schwung der Firgur und das stark nach links geneigte, haubenbedeckte und ins $\frac{3}{4}$ -Profil gedrehte Haupt, sondern auch das Gesichtsoval mit der sanftgerundeten Wangenpartie und dem kleinen Doppelkinn, die verhaltene Mimik mit dem gesenkten Blick und dem geschlossenen, zierlichen Mund mit den leicht herabhängenden Winkeln, sowie der lange, kräftige Hals sind Motive der Jungfrau-Figur, die sich als ruhigere, grazilere, 'gotisierende' Versionen an der Justitia wiederfinden. Weitere, zum Teil detailgetreue Gemeinsamkeiten finden sich in der medaillonbehangenen Gliederkette und der mit zwei senk-

277 Vgl. z.B. St. Johann-Brunnen, Fribourg, 1547; Temperantia- oder Anna Seiler-Brunnen, Bern, 1548/49; Samariterin-Brunnen, Fribourg, 1550/51.

278 Im Zusammenhang mit der Gieng-Justitia vgl. *Hofer* (wie Anm. 38), S. 321 und Anm. 2; zum Werk Manuels vgl. *Versch. Aut.*, Niklaus Manuel Deutsch: Maler, Dichter, Staatsmann, Ausstellungskatalog, Bern 1979.

279 1518, aus dem Zyklus der 'Klugen und Törichten Jungfrauen', Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

280 Inventar A, um 1578, Kupferstichkabinett Basel, S III, Z 37.



*Abb. 7: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Holzschnitt einer törichten Jungfrau, Niklaus Manuel Deutsch, 1518*

rechten Bändern geschmückten, waagrecht abgeschlossenen Décolleté-partie, im unter dem hochgehobenen Rock bis unters Knie entblössten, vorgestellten linken Bein und den nackten Füßen, sowie im zu einer Schleife geknoteten, enggeschnürten Gürtel über dem vorn abgerundeten, seitlich tief herabhängenden Oberkleid.

Der von Manuel und Gieng beeinflusste Figurentypus der Justitia weist zudem auf den italienischen Manierismus; in bezug auf Körper-, Arm- und vor allem Kopfhaltung und -modellierung insbesondere auf die Ariadne-Aktfigur aus der Kupferstich-Serie der 'Mythologischen Götter und Göttinnen' eines der führenden Florentiner Frühmanieristen und Hauptmeisters der Schule von Fontainebleau, Rosso Fiorentino²⁸¹. Diese Serie wurde unter anderem vom Kölner Maler und Kupferstecher Jakob Binck kopiert²⁸². Amerbach hat Werke sowohl von Rosso als auch von Binck besessen²⁸³. Zwar erscheint der in manieristisch ausponderierte Kotrapost verharrende nackte, blockhafte Ariadnekörper mit den kräftigen Armen und Beinen im Gegensatz zur gelängten, angespannteren und gebogenen Justitia stärker von antiken Vorbildern inspiriert, doch ist die gezierte Haltung der beiden Figuren ähnlich. Ihre Kopfneigung und -drehung ist fast identisch, und, abgesehen von den klassischeren Gesichtskonturen der Ariadne, sind die Motive der gesenkten Lider, des kleinen, geschlossenen Mundes und der über der Stirnmitte geteilten, weichmodelliert an die Schläfen gelegten Haarwellen als durchaus miteinander verwandt zu werten.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass an der Berner Justitia sowohl antikisierende, gotisch-antikisierende und spätgotische Einflüsse, als auch der Renaissance und dem Manierismus verpflichtete Stil- und Formelemente zu einem harmonischen Ganzen gefügt sind.

* * *

1581 schuf Daniel Heintz im Basler Rathaus das graziöse, 82.5 cm hohe Justitia-Figürchen aus rotem Basler Sandstein, das auf einer Wandsäule an der Südwestecke des gleichzeitig entstandenen Wendeltreppengehäuses im Vorraum des heutigen Regierungsratsaales steht²⁸⁴ (vgl. Abb. 2). Das zweiseitige Steingehäuse besteht aus je zwei spitzbogigen Arkaden, deren schlanke Wandsäulchen mit zierlichen Blattkapitellen

281 2. Viertel des 16. Jh.

282 Ariadne, Kupferstich, Mitte d. 16. Jh., vgl. *The Illustrated Bartsch* XVI, S. 43 (274).

283 Inventar B, 1580/81, Kupferstichkabinett Basel, S I Z VII/2, S III, ZXI/3.

284 Staatsarchiv des Kantons Basel, Finanz H, Fronfastenrechnungen 1581/82 II : «162 pfund geben meister Daniel dem steinmetzen von dem schnecken by der vorderen ratsstuben».

dem Rahmenprofil vorgestellt sind. Die Zierarchitektur des eigentümlich gotisierenden, etwas schwerfälligen Treppengehäuses mit den barock anmutenden Krabben und Kreuzblumen gleicht sich der um 1540/50 entstandenen Bekrönung des Eingangsportals zum Regierungssaal an²⁸⁵. Damit schuf Heintz dieselben gotischen, in diesem Fall gotisierenden architektonischen 'Rahmenbedingungen' für seine Skulptur, die am Berner Münsterportal bereits vorgegeben waren²⁸⁶. Während er sich in Bern jedoch an die Portalplastik halten musste, war in Basel lediglich die Anpassung an die bereits existierende Zierarchitektur erforderlich, so dass er bei dieser Justitia seine Phantasie freier walten lassen konnte, zumal auch die den gesamten Vorraum beherrschende Renaissance-Laubdekoration moderne Stilformen 'legitimierte'²⁸⁷. Das Treppengehäuse und die Justitia wurden von Hans Jacob Nussbaum bemalt²⁸⁸.

1951 wurde das Vorzimmer einer Gesamtrestaurierung unterzogen, mit dem Ziel, «das ursprüngliche Material nach Möglichkeit freizulegen», welches im Zuge der Restauration von 1900 mit einer kontrastreichen, flächendeckenden Polychromierung übermalt worden war²⁸⁹. Nach der Entfernung der Farben begnügte man sich damit, den ursprünglichen Sandstein des Treppengehäuses zur Geltung zu bringen, wobei lediglich die reicheren Architekturteile, die Basen und Kapitelle der vorgelagerten Säulen sowie die Krabben und Knäufe der Fialen durch ein dunkleres Rot betont wurden. Die Justitia erhielt eine etwas aufwendigere Behandlung: Haarlocken und -schmuck, die Spitzenbordüre am Halsausschnitt, die Fransenbordüren am Unterleib-Stoffteil, die Faltenkaskaden-Säume sowie Schwert und Waage wurden vergoldet, während das Inkarnat hellbeige und transparent, mit einem natürlich wirkenden Ergebnis, übertüncht wurde, und das Kleid eine hellgräuliche, ebenfalls transparente Bemalung erhielt.

285 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 110), S. 69.

286 Vgl. die beiden die Justitia flankierenden Wimperge.

287 Vgl. *Riggenbach* (wie Anm. 110), S. 68 f., Dekoration von 1510.

288 Staatsarchiv Basel, Finanz H, Fronfastenrechnungen 1581/82, III: «30 pfund geben Hans Jacob Nussbaum, dem moler von dem molerwerck uf dem richthus vor der rahtstuben ze machen».

289 *Riggenbach* (wie Anm. 110), S. 72.

Die versonnene Basler Justitia (Abb. 8) erscheint als kindliche kleine 'Schwester' der damenhaft-eleganten Bernerin und gehört, trotz unverkennbarer Gemeinsamkeiten, einer jüngeren Stilgeneration, der Spätrenaissance und dem Manierismus, an.

Sie steht barfüssig in graziösem, entspannt ausponderiertem Kontrapost mit vorgewölbtem Leib, stark zurückgelehntem Oberkörper und Haupt und am gelängten Körper herunterhängenden Armen in antikisierendem Gewand, in der rechten Hand das Schwert, in der linken die Waage haltend, auf einer runden Plattform, die auf das Blattkapitell des Ecksäulchens gelegt ist und wie diejenige der Berner Justitia nach hinten ansteigt. Ihre Unterschenkel sind elegant gekreuzt. Das schlanke, bis über das Knie entblösste, schöngeformte Standbein ist durchgestreckt und der gelängte, feinmodellerte, den Plattformrand leicht übertretende Fuss demjenigen der Berner Justitia gleich, in einer leichten Aussenbiegung grazil aufgesetzt. Dahinter berührt das verhüllte linke Spielbein nur mit dem Fussvorderteil den Boden.

Das antikisierende, dünne Kleid ist raffiniert drapiert und gerafft und legt sich weichfliessend in feinen linienförmigen Falten an den langgliedrigen, mädchenhaften Körper, dessen sanftgerundete Formen und weichgeschwungene Konturen deutlich modelliert durch den transparent wirkenden Gewandstoff hindurch sichtbar sind. Es beschränkt sich, im Gegensatz zum aufwendig-dekorativen, bänder-, schleifen- und knotengeschmückten Gewand der Berner Justitia, zugunsten der Körperbetonung auf wenige, jedoch effektvolle Ziermotive. An der Hüft- und Oberschenkelpartie ist das Gewand von der Rückseite aus nach vorn gerafft und an der Unterleibsmitte in einem grossen, rosettenförmigen Knoten zusammengefasst. Er bildet den Mittelpunkt der Bauch- und Oberschenkelpartie, was von den zahlreichen, von vielen Seiten schräg auf ihn zulaufenden Falten betont wird. Gleichzeitig bildet er den zentralen Punkt der Figur und überdies ihr plastisch am stärksten vortretender Teil. An seiner Unterseite hängt ein in vier scharfprofilierte Falten gelegtes Stoffteil, dessen Modellierung mit derjenigen der seitlichen Kaskaden identisch ist.

Die Bauchpartie ist im Gegensatz zur reichbearbeiteten Unterleibspartie flächig modelliert. Der Kleiderstoff erscheint dermassen transparent, dass am weichgerundeten, kapriziös vorgewölbten Bauch der Nabel sichtbar ist. Lediglich am Oberbauch verlaufen ein paar wenige, zart angedeutete Falten, wie sie sich an der flächigen Oberschenkelansatzpartie der Bernerin finden. Das hemdartige Oberkörpergewand ist am rechteckigen Halsausschnitt mit einem feinen goldenen spitzenverzier-



*Abb. 8: Basler Rathaus, Justitia-Statue des Daniel Heintz, 1581
(Reproduktion mit Bewilligung der Denkmalpflege des Kantons Basel)*

ten Bordürenband abgeschlossen und an den träge hängenden Schultern enganliegend mit Spannfalten versehen. Es schmiegt sich in feinem, antikisierendem, fast schematisch wirkendem Faltenwurf an den Oberkörper und spannt sich über die hochangesetzten, mädchenhaft-vogelstreckten Brüste, die vom Bordürenrand aus in mehreren zartprofilierten Bahnen umkreist und betont werden. Darunter verlaufen mehrere plastisch modellierte Falten schräg nach aussen, die am Oberbauch durch die antikisierende Unterbindung aufgefangen werden.

Die kräftigen langen Arme hängen entspannt am Körper herab. Die Ärmel sind bis über die Ellbogen in einem plastisch gefalteten Wulst hochgekrempelt und mit scharf profilierten, am Wulstrand verzweigten und geknickten, zu den Schultern hin spitz auslaufenden senkrechten Falten versehen. Die blossgelegten Unterarme berühren die Hüftaussen-seiten. In den grossen, breitfingrigen, im Gegensatz zu den Füßen grob bearbeiteten Händen hält die Justitia ihre vergoldeten Attribute fast genauso wie die ältere Bernerin. In der linken manieriert angewinkelten und gespreizten Hand trägt sie mit Daumen und Zeigefinger die parallel zum Spielbein schräg nach hinten abfallende Waage. Mit der linken Hand umspannt die Justitia locker den an die Hüfte gelegten einfachen Knauf des leicht schräg nach rechts vorgehaltenen Schwertes, das bis zur Höhe ihrer Stirn reicht. Zugleich hält sie in ihren Händen den am Rücken befestigten Umhang.

Auf dem langen, kräftigen, stark nach links geneigten Hals dreht sich das puttenhafte Lockenköpfchen in einer starken Neigung fast bis zur linken Schulter zurück. Das kindliche, füllig-ovale Gesicht ist ins $\frac{3}{4}$ -Profil gedreht, seine sanftgerundeten Wangen weich modelliert und das kleine, runde Kinn mit einem Grübchen versehen. Die zartmodellierten Lippen des zierlichen Mundes sind geschlossen und an den Winkeln leicht herabgezogen, die Augen geschlossen und von zartgeschwungenen Brauen überhöht. Darüber wölbt sich die freigelegte Stirn, die am Haaransatz mit einem zarten goldenen Band geschmückt ist, unter dem an der Stirnmitte eine segmentförmige Scheibe angebracht ist. Dahinter quellen die vergoldeten, füllig gelockten und strähnig modellierten Haare hervor, deren Lockenform an die eingedrehten, barock anmutenden Kreuzblumen- und Krabbenblätter am Treppengehäuse erinnern und das Gesicht bis zur Kinnhöhe umrahmen. Ein paar lange Locken kringeln sich am Nacken und fallen am Rücken herunter. Über die Kopfmittle wölbt sich ein Muscheldiadem, wie es auch die Berner Justitia besitzt, während das dahinter aufgesetzte Häubchen stärker antikisierend und mit einem Perlband verziert ist. Es erinnert an griechisch-

antike Vorbilder, auf die auch, in abgeänderter Form, die Berner Haube zurückgeht²⁹⁰.

Der Ausdruck des abgedrehten Gesichtes der Justitia ist still und in sich gekehrt und ergibt zusammen mit dem graziös gedrehten und zurückgelehnten Körper den versonnenen, kindlich-koketten Schmelz des Figürchens, der durch die Schwere des Treppengehäuses noch gesteigert wird.

Die ausgeprägte, vom Beinkleid und der Oberkörperbiegung geformte, manieristisch-gotisierende C-Linie der Berner Gerechtigkeit lebt an der Basler Justitia nur noch schwach in deren C-Biegung von Spielbein, Oberkörper und Haupt nach und ist einer der Spätrenaissance und dem Manierismus verpflichteten spiralförmigen Serpentinata gewichen, die sich um den graziösen Körper windet und die Figur gleichsam in sechs ungefähr gleich hohe Abschnitte unterteilt, deren mittlere Achse durch den Knoten läuft. Zusätzlich zum Standbein und zu den Armen betonen die Faltenkaskaden, das kurze Stoffteil am Unterleib sowie die Mittelfalte am Oberkörper die Vertikale.

An der Basler Justitia klingen, trotz ihrer moderneren, reiferen und freieren Konzeption verschiedene Formelemente der älteren 'Schwester' nach. Die Motive des eleganten Kontrapost, des zart am Gewand sich abzeichnenden Knies, sowie der Betonung der schöngeschwungenen linken Hüfte und der leicht nach rechts vorgewölbten Bauchpartie, der hoch angesetzten Taille und des körperbetonenden Oberkörpergewandes finden sich an der Basler Justitia wieder – freilich mit einer ganz anderen, von der manieristischen Gotisierung in die Stilformen der Spätrenaissance und des Manierismus übertragenen Wirkung. Dieselbe Umwandlung wird an der starken Linksdrehung des diadembekrönten, ins $\frac{3}{4}$ -Profil gedrehten Hauptes und am verhaltenen Gesichtsausdruck, an den nackten, kräftigen Unterarmen, die die Attribute an die Hüften halten, sowie an der manieriert gespreizten linken Hand deutlich. Auch der Faltenwurf des dünnen Gewandes wirkt im Ganzen, trotz einiger detailgetreuer Zitate aus den flächigeren Beinkleid-Partien und den seitlichen Faltenkaskaden der Berner Justitia, klassischer im Sinne der Renaissance und der Antike. Der grosse Knoten mit dem fransenverzierten Stoffteil an der Unterleibsmittle geht auf römisch-antike Vorbilder der Hadrianischen Epoche zurück und findet sich beispielsweise an

290 Vgl. Bruhn W., Tilke M. (wie Anm. 257), S. 48.

einer Provinzpersonifikation auf einem Reliefssockel²⁹¹, sowie, zur Brust verschoben, an einem Isis-Standbild aus der Villa Hadriana²⁹².

C. H. Baer hat Heintz mit dem flämisch-italienischen Bildhauer Giovanni Bologna²⁹³, dem Begründer und Hauptmeister des internationalen manieristischen Stils, in Zusammenhang gebracht. Seiner Ansicht nach «steht Daniel Heintz in unmittelbarerem Verhältnis» [im Gegensatz zum ein Jahr früher entstandenen klassischeren Munantius-Planus-Standbild²⁹⁴] «zu dem damals überall siegreichen Meister. Wie er ganz in dessen Sinne durch Verteilung und flüssige Linienführung der Massen die ornamental-dekorative Wirkung seines Figürchens erreicht, ist meisterhaft»²⁹⁵. Zweifellos hat sich Heintz eingehend mit den von Giambologna geschaffenen Stilprinzipien der manieristischen Skulptur beschäftigt und sie gekonnt umgesetzt, wie seine Interpretation der allansichtigen 'figura serpentinata' und die schwerelose Eleganz seiner Justitia beweisen. Da Heintz bisher kein Italienaufenthalt nachgewiesen werden konnte und die Kleinplastiken des Giambologna fast ausschliesslich den europäischen Königs- und Fürstenhöfen vorenthalten waren²⁹⁶, ist anzunehmen, dass Heintz die Werke des spätmanieristischen Hauptmeisters auf indirektem Weg, über Druckgraphiken oder Skizzen deutscher und niederländischer Giambologna-Schüler, möglicherweise im Amerbachschen Kabinett gesehen und studiert hat. Vielmehr scheint sich Heintz auf der Suche nach Vorlagen und Inspirationen für seine Justitia jedoch im unmittelbaren oberrheinischen, von der Spätrenaissance und vom Manierismus geprägten Malerei-Kunstkreis umgesehen zu haben²⁹⁷.

In der zweiten Hälfte der 16. Jahrhunderts prägte, besonders in Basel, eine starke Holbein-Tradition mit den für den 1543 verstorbenen Maler und Zeichner typischen manieristischen Tendenzen das Kunstschaffen am Oberrhein²⁹⁸. Auch Heintz hat sich offenbar von dieser Nachfolge- welle mittragen lassen. Auf einem Pokalentwurf (Abb. 9), den Hans

291 2. Jh. n. Chr., Rom, Kapitolinische Museen.

292 Isis oder Isispriesterin, 2. Jh. n. Chr., Rom, Kapitolinische Museen.

293 Zu Giovanni Bolognas Werk: vgl. Avery Ch., Radcliff A., Giambologna, Ausstellungskatalog, Edinburgh, London, Wien 1978/79.

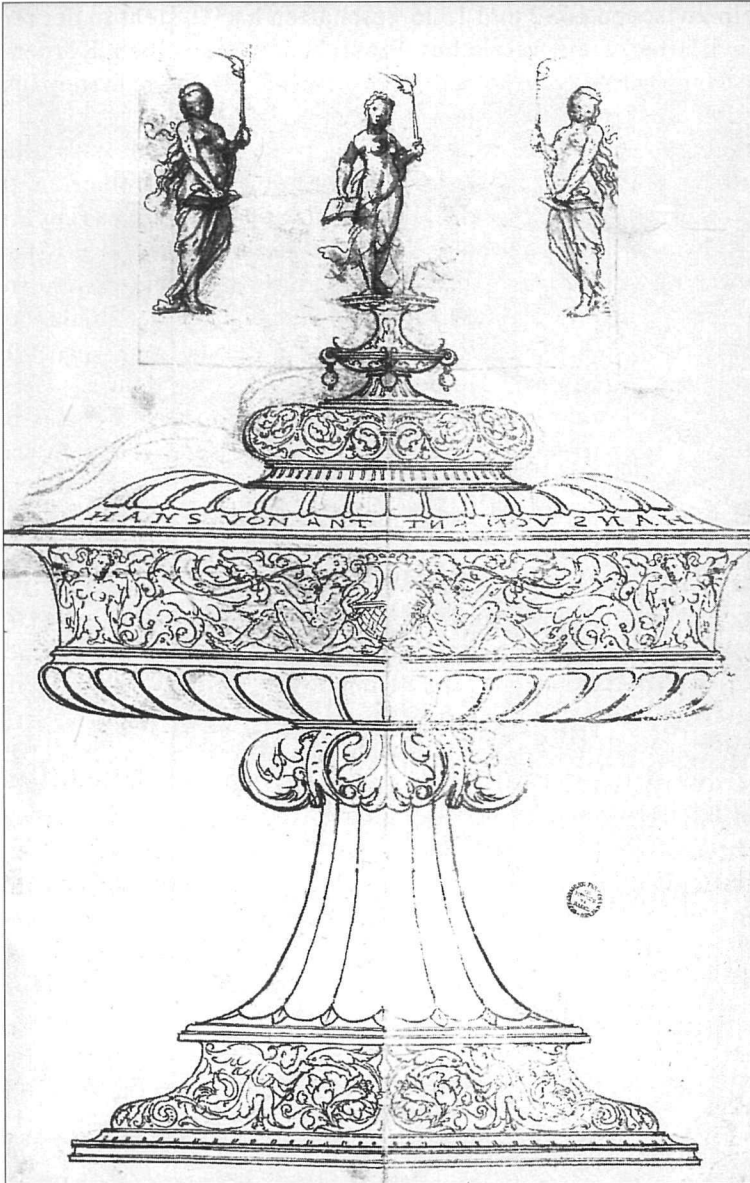
294 Hans Michel, 1580, Innenhof des Basler Rathauses.

295 Baer (wie Anm. 53), S. 442.

296 Vgl. *Giambologna-Katalog* (wie Anm. 293), S. 16.

297 Zur Situation der zeitgenössischen Skulptur: vgl. vorhergehende Kapitel.

298 Vgl. *Stimmer-Katalog* (wie Anm. 90), mit Literaturverzeichnis.



*Abb. 9: Kupferstichkabinett Basel, Deckelpokalentwurf
mit abgeklatschter weiblicher Figur am rechten oberen Rand, Hans Holbein d.J.,
zwischen 1532 und 1536 entstanden
(Reproduktion mit Bewilligung des Kunstmuseums Basel)*

Holbein zwischen 1532 und 1536 geschaffen hat²⁹⁹, steht in der rechten oberen Blattecke ein zierliches Figürchen in derselben Körper- und Kopfhaltung wie diejenige der schräg von rechts betrachteten Justitia. Lediglich die Armhaltung stimmt nicht mit ihr überein³⁰⁰.

Verschiebt man den auf die Justitia gerichteten Blickwinkel noch weiter nach rechts, so dass sie fast im Halbprofil erscheint, erinnert ihre Gesamthaltung an die Prudentia-Figur auf einem Fassadenentwurf von Hans Bock dem Älteren³⁰¹. Das typisch manieristisch gekreuzte Standmotiv der Justitia mit dem nach aussen gedrehten Knie und der rechts hinter dem Standbein erscheinenden Fersenpartie findet sich zudem an der rechten unteren Eckfigur eines weiteren Fassadenentwurfs aus der gleichen Zeit³⁰². Der von Holbein beeinflusste, aus dem Elsass stammende Hans Bock hat im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts das Basler Kunstleben regelrecht dominiert³⁰³. Basilius Amerbach hat eine beträchtliche Anzahl seiner Werke erworben³⁰⁴. Von Tobias Stimmer, dem schweizerischen, ebenfalls von Holbein beeinflussten Maler und Zeichner für Holzschnitt und Glasmalerei, dem überragenden Meister seiner Generation am Oberrhein und einem der fruchtbarsten Holzschnitt-Meister der Spätrenaissance, scheint Heintz nicht direkt beeinflusst zu sein. Diese Tatsache mag auch damit zusammenhängen, dass der manieristischere und damals moderner erscheinende Bock in Basel grossen Erfolg hatte und von Amerbach unterstützt wurde, der kein einziges Werk von Stimmer besessen hat³⁰⁵, und dessen Kreis Daniel Heintz im weitesten Sinn ebenfalls angehörte³⁰⁶. Es scheint jedoch offensichtlich, dass Heintz die manieristischere Variante der Spätrenaissance persönlich bevorzugt hat, was bereits an der Berner Justitia deutlich spürbar ist.

Seine Basler Justitia weist in diesem Sinne auf Figurentypen zurück, die der Zürcher Maler, Radierer und Holzschneider Jost Amman geprägt hat. Dieser zu seiner Zeit hochgeschätzte Künstler war in der zweiten

299 Deckelpokalentwurf für Hans von Antwerpen, Kupferstichkabinett Basel; vgl. *Müller Ch.*, Hans Holbein d. J., Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Ausstellungskatalog, Basel 1988, S. 254.

300 Am linken oberen Rand befindet sich das spiegelverkehrte Original des abgeklatschten Figürchens.

301 Entwurf für eine Hausfassade mit Chimäre, Sturz des Ikarus und des Phaeton, Prudentia und Fortuna, 1571, Kupferstichkabinett Basel.

302 Fassadenentwurf mit Geometria und Pygmalion, 1571, Kupferstichkabinett Basel.

303 Vgl. *Stimmer-Katalog*. (wie Anm. 90), S. 10–15.

304 Vgl. *Landolt* (wie Anm. 5), S. 310–322; *Stimmer-Katalog* (wie Anm. 90), S. 12.

305 Vgl. *Stimmer-Katalog* (wie Anm. 90), S. 12.

306 Vgl. vorhergehende Kapitel.



*Abb. 10; Holzschnitt-Portrait des Fürsten Christoph von Württemberg
mit weiblicher Figur am linken Rand, Jost Amman, 1564*

Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg tätig, wo er für die Buchproduktion hauptsächlich manieristisch beeinflusste Holzschnitte ausführte. Auf einem Holzschnitt-Portrait aus dem Jahr 1564³⁰⁷ (Abb. 10) hat er an der linken Rahmenseite eine zierliche weibliche Figur angebracht, die wie die Justitia auf einem Kapitell steht und ihr ausgesprochen ähnlich sieht. Die Gesamthaltung ist, abgesehen von den Armen, fast identisch. Das linksgeneigte, kurzhaarig gelockte Köpfchen mit den geschlossenen Augen, der kurzen Nase und dem geschlossenen Mund, der rechteckige Halsausschnitt, die hochgekrempelten Ärmel und das freigelegte Standbein sind die Motive, die sich an der Justitia wiederholen.

Im Ammans bekanntem Vorlage-«Kunstbüchlin» sind weitere der Justitia verwandte Figurentypen aufgeführt³⁰⁸. Ihre Gesichtszüge und deren Modellierung erinnern wiederum stark an Ammans Judith aus der Serie der 'Zwölf berühmten Frauen'³⁰⁹. Ihr stark abgedrehtes Köpfchen mit den kinnlangen Locken und dem Diadem ist auch stilistisch demjenigen der Justitia ähnlich. Beide Figuren weisen dieselbe kompakte Gesichtskontur auf, und auch die sanftgerundeten Wangen, das kleine, runde Doppelkinn, der zierliche geschlossene Mund sowie die kurze, zartgebogene Nase sind an der Justitia fast identisch umgesetzt. Auch das bis übers Knie entblösste, vorgestellte Bein und die graziöse Fussstellung, das dahinter von Kleid und Standbein verdeckte Spielbein mit dem ins Halbprofil abgedrehten Fuss sowie die am Unterleib hängende, geknotete Schleife sind mit der Justitiafigur verwandt.

Abschliessend lässt sich feststellen, dass die Basler Justitia von Daniel Heintz offensichtlich stark vom manieristischeren Zweig der zeitgenössischen Holbeinnachfolge und von Hans Holbein d. J. selbst beeinflusst ist, sowie insbesondere von den Werken des Jost Amman.

* * *

Versucht man nun, anhand der beiden Justitiastatuen den Heintzschen Stil zu beschreiben, fällt zunächst auf, dass Heintz bei der älteren Justitia aus Konformitätsgründen gotisierende Stil- und Formelemente verwendet hat, die bei der zweiten, freieren Version weggefallen sind.

Gemeinsames Stilmerkmal sind die manieristisch gebogenen und gelängten Körper, die in elegantem Kontrapost verharren.

307 Portrait des Fürsten Christoph v. Württemberg.

308 Amman J., Kunnst und Lehrbüchlin für die aufzunehmenden Jungen, daraus reissen und malen zu lernen, Frankfurt 1578.

309 Mitte des 16. Jh., vgl. The Illustrated Bartsch XX/I, S. 17.

Auch die manieristisch geneigten und gedrehten Häupter und die weiche Modellierung der Gesichtszüge, die zartgerundete Kinn-, Wangen- und Stirnpartie sowie die feinmodellierete, strähnige Bearbeitung der Haarlocken und -wellen sind kennzeichnend für den Heintzschen Stil. Die Vorliebe für den Manierismus wird zudem an den graziösen, gezierten Fuss- und Handhaltungen sichtbar.

An beiden Figuren ist ein Hang zum dekorativen Effekt offensichtlich, der vor allem an der Berner Justitia zum Zuge kommt (u.a. zehn Knoten an Gewand und Haarschmuck).

Ein weiteres Merkmal ist die feine, sorgfältig angelegte antikisierende Faltengebung mit einem (vor allem an der Berner Justitia) beachtlichen Repertoire verschiedener Faltenformen und vereinzelt auftretenden Spanneffekten, mittels derer Heintz die manieristisch gelängten, feingliedrig vorgewölbten Körper zusätzlich formt und betont und Knie-, Brust- und Bauchpartie (bei der Baslerin) durch das Gewand hindurch 'entblösst'.

Zusammenfassend darf der Stil der beiden Justitiastatuen als manieristisch-antikisierend gelten, mit einer Vorliebe für körperbetonende Effekte und dekorative Elemente.

Daniel Heintz zugeschriebene Skulpturen

Zum umfassenden Verständnis des bildhauerischen Werkes des Daniel Heintz ist die Betrachtung der ihm zugeschriebenen erhaltenen Skulpturen interessant. Es sind dies die Schlusssteine am Mittelschiffgewölbe des Berner Münsters von 1573, die Frauen-, Kinder- und Puttenköpfchen an der Basler Geltenzunft-Fassade von 1578, sowie das Standbild des Willhelm Tell und seines Knaben im Historischen Museum Bern von 1585/90³¹⁰.

Die vierzehn längsovalen Schlusssteine des Mittelschiffgewölbes im Berner Münster mit Rollwerk, Frauen- und Puttenköpfchen zeigen in ihrem Inneren die Wappen und auf deren weissen Rahmen die Namen der im Einwölbungsjahr 1573 höchsten Amtspersonen der Stadt und einiger ihrer unmittelbaren Vorgänger. Als Kontrast zum spätgotischen Gewölbe liegen die Wappen meist auf einer für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts typischen Spätrenaissance-Schildform, überhöht von einem Spangenhelm, Stechhelm oder Totenkopf mit Kleinod und geblat-

310 Vgl. Kapitel 'Leben und Werk'.

teter Helmdecke. Der westlichste Schlussstein wird von einem Frauenkopf abgeschlossen, der wie die beiden Justitia-Statuen ein muschelförmiges Diadem mit zwei seitlichen Häubchen trägt, und dessen feinmodellierte Gesichtszüge einen ähnlich verhalten-ernsten Ausdruck wie die Justitia-Statuen aufweisen.

Ähnliche Frauen-, Kinder- und Puttiköpfe finden sich in der schweizerischen Buchdruck-Kunst zahlreich auf Renaissance-Rollwerktitelrahmen, wie sie in Basel und Zürich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Tobias Stimmer, Jost Amman und Hans Bock geschaffen haben³¹¹. Wie in der Werkanalyse der Justitia-Statuen aufgezeigt wurde, ist das bildhauerische Werk des Daniel Heintz, vor allem die Basler Justitia von 1581, stark von Vorlagen und Titelbildrahmen des Jost Amman sowie von Malerei-Entwürfen des Hans Bock beeinflusst, und es ist nicht auszuschliessen, dass sich Heintz auch für seine Köpfchen an Vorlagen der beiden Meister inspiriert hat.

Wahrscheinlich waren die fünf Kinderköpfchen am Gebälk des 1574 errichteten und 1884 abgerissenen Chorlettners ähnlich gebildet wie diejenigen der Mittelschiff-Schlusssteine. Anhand der einzigen erhaltenen Photographie des Lettners, auf der lediglich die Zahl der Köpfchen feststellbar ist, sind jedoch keine Detailangaben möglich.

Frauen-, Kinder- und Puttiköpfchen, wie am ehemaligen Berner Chorlettner fünf an der Zahl, finden sich wiederum an der Basler Geltenzunft-Fassade von 1578, die aufgrund stilistischer Kriterien mit Daniel Heintz in Verbindung gebracht wird³¹² und deren Köpfchen, falls tatsächlich von Heintz, eine Zwischenstufe der beiden Justitia-Statuen darstellen. Sie sind am jonischen, mit einem Beschlagrelief geschmückten Gebälk zwischen dem ersten und dem zweiten Obergeschoss angebracht und weisen frappante motivische und stilistische Gemeinsamkeiten mit den Justitia-Statuen und den Mittelschiff-Schlusssteinen auf.

Der Frauenkopf (Abb. 11) erinnert stark an diejenigen des obenerwähnten Schlusssteins und insbesondere der Berner Justitia: seine schmale ovale Gesichtskontur, die sanftgerundete Stirn- und Wangenpartie, aber auch die plastisch modellierten Augen mit den fein angedeuteten Brauen, die lange schmale feimodellierte Nase, der sanftgeschwungene Mund mit der leicht zurücktretenden Unterlippe, sowie das zartgerundete Kinn mit dem Grübchen lassen die Autoren-

311 Vgl. *Stimmer-Katalog* (wie Anm. 90).

312 Vgl. *Reinle* (wie Anm. 27), S. 30 und 51; *Mojon* (wie Anm. 102), S. 217, Anm. 1; *Strübin* (wie Anm. 94 und 114).



*Abb. 11: Fassade des ehemaligen Zunfthauses zu Weinleuten in Basel,
Frauenkopf, Daniel Heintz zugeschrieben, um 1578
(Reproduktion mit Bewilligung des Foto-Ateliers Teuwen Basel)*

schaft des Prismeller Meisters durchaus möglich erscheinen, zumal sich auch das Muscheldiadem, die seitlich abstehenden Häubchen sowie die über der Stirnmitte gescheitelten, in weichen, strähnig modellierten, zu den Schläfen verlaufenden Haarwellen des Geltenzunft-Frauenkopfes fast identisch an der Berner Justitia wiederfinden. Überdies sind die beiden Schleifen seitlich des Diadems des Köpfchens ähnlich wie diejenige am Gürtel der Bernerin modelliert, und auch der seitlich des Basler-Frauenkopfes herabhängende Schleier fällt in denselben sanften Falten und verläuft in denselben weichfliessenden Bogen, die für den Heintzschen Stil an den seitlichen Faltenkaskaden der älteren Justitia kennzeichnend sind.

Auch das Kinderköpfchen (Abb. 12) weist formale und stilistische Gemeinsamkeiten mit den beiden Justitia-Statuen auf. Wie an der Bernerin ist hier dieselbe sanftgewellte strähnige Haarmodellierung mit den beiden ausgeprägten, über der Stirnmitte beginnenden Wellen wiederzufinden. Während auch die zartgewölbte hohe Stirnpartie sowie die kunstvoll über der Stirn geknotete, der Länge nach eingekerbte Schleife an die ältere Justitia erinnert, erscheint die übrige Gesichtsmodellierung, vor allem die gerade kurze Nase, der kindlichen Basler-Justitia ähnlicher, mit der das Kinderköpfchen überdies das am Haaransatz angebrachte Stirnband gemeinsam hat. An diesem Köpfchen verbinden sich am harmonischsten Stil- und Formelemente beider Justitia-Statuen, während die übrigen Kinder- und Puttenköpfe in bezug auf die kindliche Gesichts- sowie die starkgelockte, barocker anmutende Haarmodellierung der jüngeren Justitia deutlich näherstehen.

Um 1585/90 entstand die Holzfigur des 'Berner Tell' (Abb. 13) und seines Knaben, die im Historischen Museum Bern ausgestellt ist und von verschiedenen Autoren Daniel Heintz zugeschrieben wird³¹³. Diese lebensgrosse buntbemalte Gruppe stellt die «einzige profane Holzskulptur von Bedeutung in der bernischen Plastik des späten 16. Jahrhunderts»³¹⁴ dar und gilt als früheste ganzfigürliche Darstellung der Schusszene in Holz.

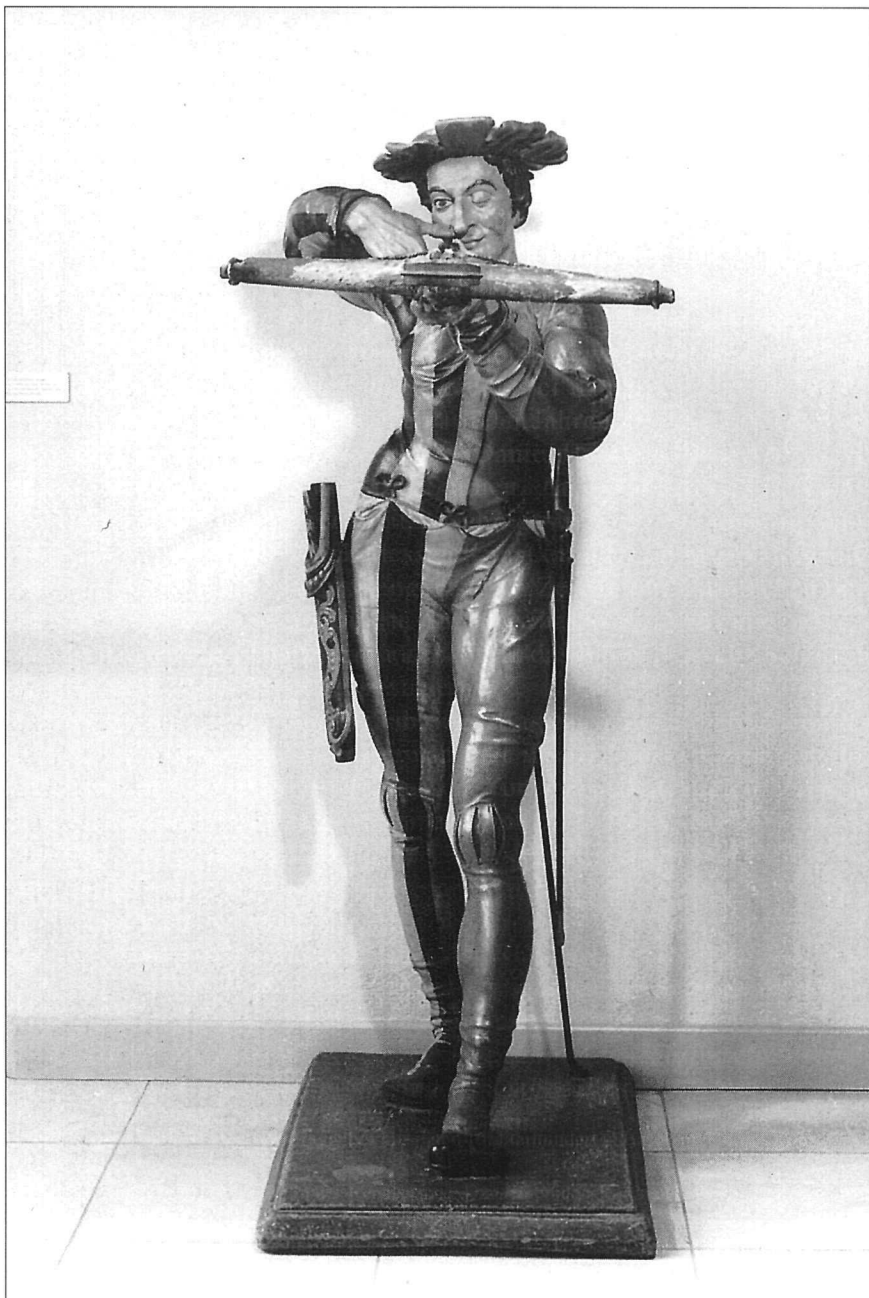
Im ausgeprägten Kontrapost, in den heftigen Kontrasten der original erhaltenen Polychromie, sowie im täuschenden Realismus der Kostüm- und Physiognomie-Details manifestiert sich das manieristische Stilgefühl des Meisters dieser Gruppe.

313 Vgl. *Hofer* (wie Anm. 38), S. 234; *Reinle* (wie Anm. 27), S. 133; *Felder* (wie Anm. 28), S. 9., *Jaccard* (wie Anm. 2), S. 102.

314 *Hofer* (wie Anm. 38), S. 233.



*Abb. 12: Fassade des ehemaligen Zunfthauses zu Weinleuten in Basel,
Kinderkopf, Daniel Heintz zugeschrieben, um 1578
(Reproduktion mit Bewilligung des Foto-Ateliers Teuwen Basel)*



*Abb. 13: Historisches Museum Bern, Holzstandbild des Wilhelm Tell,
Daniel Heintz zugeschrieben, um 1585/90
(Reproduktion mit Bewilligung des Historischen Museums Bern)*

Bei genauerer Betrachtung der Schussszene werden einige formale und stilistische Gemeinsamkeiten mit den beiden Justitia-Statuen des Daniel Heintz offenbar, wobei zu berücksichtigen ist, dass nach 1581 keine einzige nennenswerte für den Meister gesicherte Skulptur als Vergleichsobjekt überliefert ist. Demzufolge muss, falls davon ausgegangen wird, dass Heintz als Autor der Gruppe in Frage kommt, zwischen den Justitia-Statuen und dem Tell eine über zehn Jahre dauernde künstlerische Weiterentwicklung des Meisters vorausgesetzt werden.

Neben den Motiven des manieristischen Kontrapost und den durchgestreckten Beinen finden sich an der manieristisch gelängten Figur des Berner Tell vor allem die Betonung der Körperformen durch das Kleid hindurch und Einzelheiten der Faltengebung sowie dekorative Elemente und Spanneffekte am Oberkörper- und Beinkleid wieder, die in der Werkanalyse des vorhergehenden Kapitels als charakteristisch für den Heintzschen Stil beschrieben wurden: auf halber Höhe des linken Oberschenkels der Figur befindet sich eine deutlich modellierte, eingestülpte und gegabelte Falte, die in fast identischer Weise die halbe Höhe desselben Körperteils der Berner Justitia markiert. Ähnliche Falten zieren ebenfalls die geraffte Oberschenkel- und Unterbauchpartie der Basler Justitia, deren Ärmelenden mit denselben scharfprofilierten Falten der Ärmelborde des Tell versehen sind. An seiner Brust verlaufen zudem feine halbkreisförmig angelegte Falten in mehreren Bahnen, die stark an diejenigen der Brustpartie der Basler Justitia erinnern. Auch die Unterleibspartie der Tellfigur lässt Vergleiche mit den beiden Justitia-Figuren zu: Sie wird, wie an der Baslerin, deutlich betont, hier mit Schleifchen, die ähnlich an den Oberärmeln der Bernerin zu finden sind. Unterhalb dieser Schleifchen verlaufen ein paar feinste linienförmige Falten, die denjenigen der Oberbauchpartie der Baslerin sehr ähnlich sind. Schliesslich erinnert auch das Arabeskenmuster mit Herzmotiv an dasjenige des Bauchpanzers der Berner Justitia.

Aufschlussreich ist im Zusammenhang mit dem Berner Tell der Vergleich mit der um 1560/70 entstandenen, möglicherweise von Daniel Heintz entworfenen Scheinarchitektur eines Portals mit Narr³¹⁵, dessen längliches feinmodelliertes Gesicht mit dem ausgeprägten eckigen Kinn, der langen grossen Nase, dem schelmischen Lächeln und dem wachen Blick durchaus mit den täuschend realistischen Gesichtszügen

315 Basel, Kupferstichkabinett, Inv. U.VI.12; *Stimmer-Katalog*, (wie Anm. 90), Abb. 33, Nr. 11.

des Tell vergleichbar ist. Auch die manieristisch gedrehten energischen Posen der beiden Figuren sind einander ähnlich (vgl. Abb. 3).

Obwohl die Frage der Autorenschaft der Geltenzunft-Köpfchen und des 'Berner Tell' nicht eindeutig geklärt ist, scheint es aufgrund der Resultate des kurzen formalen und stilistischen Vergleichs mit den beiden Justitia-Statuen denkbar, dass diese Arbeiten von Daniel Heintz stammen. Wichtige Stilcharakteristika seines gesicherten bildhauerischen Werkes, wie die manieristisch gelängten schlanken Glieder, der ausgeprägt gedrehte Kontrapost, die Betonung der Körperformen, die zarte Modellierung der Gesichtszüge, die strähnige Bearbeitung der Haare und deren Schmuckformen, die feine, geschickt eingesetzte Faltengebung der Kleider sowie die Vorliebe für Spanneffekte und dekorative Elemente lassen sich entsprechend auf die beiden zugeschriebenen Werke übertragen.

Schluss

Abschliessend soll ein Blick auf die italienische und die süddeutsche Skulptur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht fehlen.

Die Renaissancekunst manifestierte sich in Italien vor allem in der Architektur, der Skulptur und der Malerei, während die Graphik und das Kunsthandwerk keine grosse Bedeutung erlangten. In Deutschland hingegen, wo es keinen Architekten wie Bramante, keinen Bildhauer wie Michelangelo und keinen Maler wie Raffael gab, übernahmen seit Dürer die Druckgraphik und das Kunsthandwerk die Führung und prägten im Zeitalter zwischen Reformation und Dreissigjährigem Krieg den künstlerischen Geschmack. «Es wäre zu fragen, ob daraus auch ein Stil hervorgegangen ist, der sich ähnlich definieren und periodisieren lässt wie die italienische Kunst der Renaissance. Dabei käme es nicht auf die Angemessenheit des Wortes Renaissance oder auf die Vergleichbarkeit von einzelnen Werken an, sondern auf die Frage, ob das 16. und frühe 17. Jahrhundert in Deutschland überhaupt einen greifbaren Kunstcharakter aufweisen können, oder ob sie bloss eine arg verzerrte Spiegelung der italienischen Renaissance darstellen»³¹⁶.

Seit Dürer war der auf Reisen oder über graphische Vermittlung gewonnene Kontakt mit der italienischen Kunst eine selbstverständliche Forderung an jeden fortschrittlichen Künstler wie Daniel Heintz, dem

316 Forssman E., in: *Versch. Aut.*, Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700, Ausstellungskatalog, Nürnberg 1985, S. 1.

bisher zwar kein Italien-Aufenthalt nachgewiesen werden konnte, dessen intensive Beschäftigung mit der italienischen Architektur-Theorie und bildenden Kunst sich jedoch in seinem Werk deutlich manifestiert.

Die Kunst der Renaissance und des Manierismus entstand an den italienischen Fürstenhöfen und erhielt dort ihre jeweils spezielle Prägung. Vor allem Mantua, wo sich die Gonzaga von Schülern Raffaels den Palazzo del Te errichten und ausschmücken liessen, wurde ein Ausgangspunkt des Manierismus, dessen Auswirkungen bis über die Alpen gelangten. Im Gegensatz zur Hochrenaissance mit ihrer Hochblüte in Florenz und Rom wurde die Kunst des Manierismus infolge des lebhaften Austausches von Ideen, Künstlern und Kunsthandwerkern so international, wie es vorher lediglich die Gotik gewesen war. Die Geschwindigkeit, mit der sich der Manierismus als zweite und nachhaltigere Phase der Renaissance in Europa ausbreitete, war jedoch nicht überall dieselbe. In den grossen Städten setzte er sich im Gegensatz zu den Fürstenhöfen selbst in Italien anfänglich schwer gegen bürgerliche Traditionen und Kunstvorstellungen durch.

Im Bereich der Bildhauerei wich nach 1560 das Ideal der ‘maniera’ des Michelangelo einem Schönheitskanon, der «Masse in schwebende Schwerelosigkeit, Ausdruckskraft in Eleganz, Formverschränkung in die Allansichtigkeit einer Figura serpentinata zu wandeln suchte»³¹⁷. Der überragende Hauptmeister dieser spätmanieristischen Phase war der flämische, hauptsächlich in Florenz tätige Giovanni Bologna (1529–1608)³¹⁸, dessen ‘Apoll’ (1573–1575) und ‘Merkur’ (1580) für Generationen von Bildhauern zu wegweisenden Werken wurden. Durch seine grösstenteils aus Deutschland und Flandern stammenden Schüler Pietro Francavalla, Anzrevelle Tedesco, Hans Reichle, Adrien de Vries und Hubert Gerhard erlangte sein Stil in den meisten mittel- und nordeuropäischen Ländern grosse Bedeutung: «Während Michelangelo stets ein Italiener blieb, wurde Giovanni Bologna seiner Wirkung nach zum Europäer»³¹⁹. Hauptvertreter der von Giambologna geprägten Spätrenaissance-Skulptur in Deutschland waren der in Augsburg und Bückeburg tätige Niederländer Adrien de Vries (um 1560–1626) und sein in München und Augsburg tätiger Landsmann Hubert Gerhard (um 1550–1626/27), deren Hauptwerke jedoch erst in den neunziger Jahren des 16.

317 Bialostocki J., Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Propyläen Kunstgeschichte, XII Bde., Berlin 1970, Bd. VIII, S. 234.

318 Vgl. *Giambologna-Katalog* (wie Anm. 293).

319 Bialostocki (wie Anm. 317), S. 234.

Jahrhunderts entstanden sind und somit keinen Einfluss auf die Skulpturen des Daniel Heintz ausgeübt haben.

In Deutschland, wo wie in der Schweiz und im Werk des Daniel Heintz in der Skulptur auch noch im 16. Jahrhundert spätgotische Formen eine bedeutende Rolle spielten³²⁰, dominierten im überwiegend protestantischen Norden die Grabmalskulptur und Arbeiten für weltliche Auftraggeber das Kunstschaffen, während gegen Ende des 16. Jahrhunderts im katholischen Süden eine neue Blüte der kirchlichen Kunst einsetzte, deren Bildhauer jedoch meist unbekannt sind³²¹. Einzig Hans Grangler in Buchau wird um die Jahrhundertmitte mehrmals erwähnt, ohne dass man von seiner Kunst eine Vorstellung hätte. Hans Ulrich Glöckler (gest. 1611), Hans Dürner (gest. 1613) und Melchior Binder (gest. 1615) sind Hauptvertreter der konventionellen gotisierenden Richtung in der oberschwäbischen Plastik, die nur zögernd moderne italienische Elemente übernahm und umsetzte. Eine stärker italianisierende Richtung vertrat vor allem der in Konstanz tätige und im Bodenseeraum stilprägende Hans Morinck (gest. 1616). Neben diesen wichtigsten Meistern, deren Generation im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ausstarb, waren Bildhauer wie Virgil Moll, Joachim und Zachäus Tauschenschmid, Simon Schweizer und Esaias Gruber tätig³²².

* * *

Wie in der Werkanalyse aufgezeigt wurde, ist das bildhauerische Werk des Daniel Heintz nicht nur von den Prinzipien des Giovanni Bologna beeinflusst, sondern auch vom italienischen Frühmanierismus und der lombardischen Frührenaissance.

Die Einwirkung der süddeutschen und schweizerischen bildenden Kunst auf die Justitia-Statuen scheint, von den gotischen und gotisierenden Stil- und Formelementen abgesehen, durchwegs auf Werke zurückzugehen, die stark von der italienischen Renaissance und dem italienischen Manierismus beeinflusst sind. Überdies konnte aufgezeigt werden, dass die Vorlagen italienischer, deutscher und schweizerischer Meister, die Heintz bei der Konzeption seiner beiden Justitia-Statuen direkt inspiriert haben könnten, grösstenteils zur Sammlung des Basler

320 Vgl. die beiden ersten Kapitel der Arbeit.

321 Vgl. *Versch. Aut.*, Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1970, S. 529.

322 Einzelne Arbeiten sämtlicher erwähnter süddeutscher Bildhauer sind im *Oberrhein-Katalog* (wie Anm. 321) abgebildet und beschrieben.

Amerbach-Kabinetts gehört haben, deren Besitzer er persönlich gekannt hat.

Trotz seiner Südwälder Herkunft und der starken direkten und indirekten Beeinflussung der bildenden italienischen Kunst war Daniel Heintz ein unverkennbar nordischer Bildhauer, in dessen Justitia-Statuen sich der lineare, sorgfältig ziselierter Charakter der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts³²³, das selbstbewusste Menschenbild der italienischen Renaissance und der schwerelose Formalismus des internationalen Manierismus meisterhaft vereinen.

323 Vgl. *Jamnitzer-Katalog*, (wie Anm. 316), S. 1.